Российская академия наук
Институт востоковедения

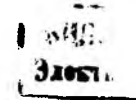
Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

О.М.Фрейденберг

МИФ И ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНОСТИ

*Второе издание,
исправленное и дополненное*





Москва
Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
1998

ББК 82.3(0)
Ф86

Составление, подготовка текста, комментарий и послесловия
Н.В.Брагинской

Библиография, описание архива и указатели подготовлены
М.Ю.Сорокиной

Ответственный редактор
Е.М.Мелетинский

Фрейденберг О.М.
Ф86 Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
ISBN 5-02-017900-0

В книгу филолога-классика, профессора ЛГУ О.М.Фрейденберг (1890—1955) включены три работы — «Введение в теорию античного фольклора. Лекции», «Образ и понятие», «Въезд в Иерусалим на осле». В первом издании труды О.М.Фрейденберг публиковались в сокращении, со значительными купюрами, а местами — в изложении. Во втором издании полные тексты сопровождаются переработанным комментарием, библиографией и описанием архива и новым послесловием.

ББК 82.3(0)

Научное издание

Фрейденберг Ольга Михайловна

Миф и литература древности

Второе издание, исправленное и дополненное

Утверждено к печати редколлегией серии
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»

Художник *Л.С.Эрман*. Корректор *Н.Н.Щигорева*. Компьютерная верстка *Е.А.Пронина*

ЛР № 020910 от 02.09.94. Подписано к печати 03.12.98. Формат 60×90 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 50,0. Усл. кр.-отт. 50,0. Уч.-изд. л. 53,4
Тираж 3000 экз. Изд. № 7676. Зак. № 167

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ППП "Типография "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 5-02-017900-0

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Издательской фирмой «Восточная литература» РАН с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов. В рамках серии публикуется и ряд теоретических исследований, существенно важных для развития современной науки о фольклоре. В ряду таких книг находится и публикуемый ныне вторым, исправленным и дополненным, изданием труд выдающегося исследователя и оригинального мыслителя Ольги Михайловны Фрейденберг (1890—1955). Первое издание книги сопровождалось значительными купюрами, часть текстов автора приводилась в изложении составителя. Настоящее, второе, издание содержит полный текст включенных в книгу работ О.М.Фрейденберг, сверенный с архивной рукописью.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В.Я.Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г.Л.Пермяков. От поговорки до сказки. (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б.Л.Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е.А.Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н.Рошияну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П.А.Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1975.

Е.С.Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С.Л.Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса. (Пантеон). 1975.

Е.М.Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В.Я.Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е.Б.Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж.Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л.Пермяков. 1978.

О.М.Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М.Мелетинского. 1978.

Б.Л.Рифтин. От мифа к роману. (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С.Л.Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е.М.Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

Б.Н.Путилов. Миф-обряд-песня Новой Гвинеи. 1980.

М.И.Никитина. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.

В.Тэрнер. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.

М.Герхард. Искусство повествования. (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.

Е.С.Новик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.

С.Ю.Неклюдов. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.

Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.

Е.С.Котляр. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.

Ж.Дюмезиль. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.

Ф.Б.Кёйпер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.

Н.А.Спешнев. Китайская простонародная литература. (Песенно-повествовательные жанры). 1986.

Я.Э.Голосовкер. Логика мифа. 1987.

Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Л.Ш.Рожанский. 1988.

Г.Л.Пермяков. Основы структурной паремиологии. Сост. Г.Л.Капчиц. 1988.

А.М.Дубянский. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.

И.М.Дьяконов. Архаические мифы Востока и Запада. 1990.

Г.А.Ткаченко. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». 1990.

П.Д.Сахаров. Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.

Н.Лидова. Древнеиндийская драма и ритуал. 1993.

Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С.А.Токарева (1899—1985). 1994.

Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г.Л.Пермякова. 1994.

А.Б.Лорд. Сказитель. Пер. с англ. 1995.

Л.М.Ермакова. Речи богов и песни людей: мифо-ритуальные истоки японской литературной эстетики. 1995.

М.Э.Матье. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. 1996.

Б.Н.Путилов. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. 1997.

ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ АНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРА

ЛЕКЦИИ

Этот курс лекций был начат в 1939 г. и частично читался, в виде короткого специального курса по теории античного фольклора, во II семестре 1939/40 г. на III курсе классического отделения Ленинградского университета. Систематически составлен и написан во время осады Ленинграда, в 1941—1943 гг.

Критика теории Н.Я.Марра, которого я глубоко уважала, вызывалась чисто научными причинами. В разгар насильственного насаждения его теории я не могла предполагать, что последует за 1950 годом.

...Возможно, что этому примера нет,
как нет цветка в семени. И все же
в семени есть неизбежность цветка.

Рабиндранат Тагор

ЛЕКЦИИ I—II

Название и задачи моего курса требуют пояснения. Непосредственным материалом я возьму семантическую систему античного родового общества. Но этот материал я буду рассматривать не сам по себе, а с позиции античного фольклора, который обязан ему всей своей фактурой. Однако этим еще не исчерпываются цели моего курса. Мысль, которая им руководит, заключается в том, что происхождение античной литературы не может быть понято без уяснения природы античного фольклора во всех создавших его семантических условиях. Итак, три различные области, связанные единой задачей: материал — мифология, позиция — фольклор, проблема — литература.

Единство задач объясняется особой природой античного фольклора, который скомпонован мифологией, но весь обращен вперед, к литературе. Он не задерживается, подобно позднейшему фольклору, в своем развитии, не отстает от литературы и не обособляется в отдельную, изолированную область. Его будущее велико. Он растворяется в литературе, переходит в другую форму — и исчезает.

Наука накопила много фактов, говорящих о мифологичности античной религии, античного фольклора; классическая филология вскрыла с большим блеском «подкожный» мифологизм во всех античных идеологиях. Особенно много она потрудилась в наш век и во второй половине века истекшего, чтоб показать, как в каждой религиозной античной абстракции содержится конкретный мифологический образ. Эти работы в основном дальше генетических целей не шли. Только Узенер обобщил их выводы и поставил вопрос о происхождении самих религиозных представлений. Начиная с Тэйлора, шел в науке и другой процесс, по своим последствиям очень важный: было обнаружено, что религия далеко не первичная идеология, что ей предшествует многовековая эпоха до-религиозных представлений.

В течение нескольких последних десятилетий я занималась тем, чтоб «девуалировать» античную абстракцию на материале художественной литературы. Моя задача заключалась в том, чтоб

именно в личном, именно в художественном творчестве обнаружить мифологический фундамент. Не религия, не фольклор сам по себе, не сам мифологизм служили моей мишенью, а та стихия конкретности и конкретных смыслов, которая управляла античной художественной мыслью. То, что моим экспериментальным материалом служила художественная литература, вызвало у окружающих сильнейшее сопротивление. Давно все знали, что античное искусство имело свои «каноны», свою властную «традицию», что каждый античный жанр (особенно греческая драма) следовал обязательной «структуре», сковывавшей содержание. Но что такое, в сущности, эти античные структура, канон, традиция, как не указание на нечто прошлое, не преодоленное настоящим? В наличии всех этих фактов уже никто больше не сомневается. Но хотят, чтоб они были сами по себе, а тот материал, в котором они найдены, сам по себе.

Получается так: античная литература религиозна, но подобна (за исключением «полисных» сюжетов) любой европейской литературе — немецкой, английской, русской, французской. В то же время античные писатели широко вводят фольклор, и неувязки в смыслах восходят к этому фольклору. Есть, однако, еще и третья область — мифы, обряды, праздники, обычаи. Мифы относят к фольклору, а все остальное — к религии или к отдельной, в стороне находящейся области.

Когда наука говорила, что античные отвлеченные понятия некогда представляли собой конкретные представления, она устанавливала факты, но еще не обобщала их. Английская школа отвела ее к теории рудиментов, а внимание к фактической стороне вопроса, к семантике, к фольклору, к этнографии, к сравнительной истории религий, позже — к истории первобытного мышления, увело и классическую филологию мимо того, что новые научные факты давали для изучения самой античности.

Если б наука показывала, что античные отвлеченные понятия «восходили» к конкретным образным представлениям, она ничего замечательного не сказала бы. Но классическая филология неизменно показывала, что в античных отвлеченных понятиях конкретность не снята. Объясняла она этот удивительный факт в духе английской школы (от Тэйлора до Марра): каждое наличное явление считалось видоизменением своего же рудимента, к которому оно не только «восходило», но который продолжал в нем находиться по сей день. Сделав этот метод универсальным, наука первой половины XX века отняла у явлений идеологии присущую им историческую отличительность. Между тем вся суть заключается в том, что мы имеем дело не с рудиментами, а со специфическим для античности познавательным процессом, в котором старая система мысли играла творческую роль. Но

кроме объективного хода науки имеются еще и ее «субъективные» ходы — назойливые шаблоны и мерки XX века. Модернизация — ужасающая вещь. Но модернизация — это прежде всего метод. Он изучает античность теми же приемами, что и новые времена. Между тем, каждое из государств нового времени являлось каким-то преемственным продолжением предшествующего государства. Греция же и Рим не продолжают Древнего Востока, а идут мимо, самостоятельно рождаясь из до-государственных форм. Вот почему их нельзя изучать без учета родового общества, в котором они возникли. Греция и Рим еще сами во многом носят племенной характер; это вовсе не государства в нашем смысле. Впрочем, ведь Греций было несколько, как и несколько Римов. Вся наша беда в том, что мы говорим и мыслим общими, абстрактными понятиями, которые сами по себе неверно обобщают разнородные явления («государство», «народ», «демократия» и т.д.), — обобщенно говорим и мыслим об исторических явлениях глубоко своеобразных.

Понятия «фольклор» и «религия» — типичный тому пример. Публицистика и политика требуют, чтоб эти термины были единообразны для всех эпох и всех обществ. Но это невозможно уже потому, что эти термины не обладают таким качеством. Они и сами по себе объединяют разнородные явления, но, кроме того, у нас, у англичан, у немцев и т.д. означают различные понятия. Античный фольклор, средневековый фольклор, новый фольклор — разные фольклоры. Но и обозначают они то пережиточные явления, то крестьянскую «словесность», то массовое творчество.

С религией дело обстоит еще хуже. Английская школа выводила любую религию из первобытной магии, и в этом отношении религия античных народов, или мексиканская религия, или культ богоматери ничем не отличались.

С исторической точки зрения античность есть та эпоха, когда одно историческое качество обращается в совсем другое — когда племя и род превращаются в государственную форму, мифология принимает характер фольклора, мышление образами преобразуется в мышление понятиями. Античность есть эпоха претворения, перевозникновения явлений одной категории в другую — и в этом ее теоретически-непревзойденная ценность. Античность — это эпоха, в которой явления имеют не просто нейтральное значение, безотносительное, самодовлеющее, — например прекрасная сама по себе скульптура; изумительный эпос; неповторимая трагедия и т.д. Античность — такая историческая эпоха, когда все строится, все возникает впервые, все подвижно, все в периоде установления. Тем самым и ее «строительный материал» особенно имеет важное значение. Что служит основным

материалом для пересоздания? Из чего рождаются античные культурные формы?

Фольклор и религия не носят здесь характера законченных, самостоятельных, в стороне друг от друга лежащих явлений. Но почему они до такой степени неразъединимы, что в науке идет спор: чтó тут религия, чтó фольклор, чтó искусство, философия или наука? Почему мифологию одни относят к религии, другие — к фольклору? Я хочу сказать, что такие специфически-античные формы идеологий, как фольклор и религия, не только сами по себе значительны в античности. Их значительность заключается главным образом в их конструктивной функции — в том, насколько и в какой форме они организуют специфические качества античности. Какова была функция именно античного фольклора?

Нужно знать основной материал, которым конструировалась античность. Статика отвоплощенных ею форм не может раскрыть перед нами ее особенностей.

Так, фольклор европейских народов остался отдельным видом идеологии, изолированно бытовавшим у низших классов. Античный фольклор был живым, актуальным компонентом литературы и всего искусства. Античная литература возникала из фольклора. Нельзя игнорировать тот факт, что античной литературе не предшествовал никакой иной род литературы, ни своей местной, ни занесенной извне. Ведь только начиная с эллинизма литература получает возможность опираться на предшествующую литературную традицию; архаическая и классическая Греции такой литературной традиции не имеют. Показателен и другой факт: в то время как греческий фольклор претворяется в литературу и полностью растворяется в ней, фольклор в Риме живет самостоятельно, ширится, обособляется и не получает конструктивных функций по отношению к литературе. Уже одно это говорит о разнице фольклоров даже в пределах общей античности.

Природа античной религии так же своеобразна, как и фольклор. И она тоже имеет непосредственное отношение к литературе. Если взять религиозную литературу Византии или другого позднейшего государства, мы увидим там религиозную тематику, вложенную в традиционные, давно существовавшие литературные жанры. Это будут гимны, жития святых, драмы на священные темы и т.д. Но в античности функция религии в отношении к литературе совершенно иная — конструктивная. Религия могла в тематике даже не сказываться. Но она в известной степени конструировала самый литературный жанр. Гимн впервые был организован ею. Ни греческая комедия классического периода, ни греческая трагедия не могли бы создаться без культового компонента, — не могли бы получить того своеобразия, которое

их определяет. Я назвала гимнический жанр для наглядности. Но едва ли не вся греческая лирика формировалась религией.

Вот тут я и подхожу к целям своего специального курса. Не о религии, как таковой, я собираюсь говорить, и не сам по себе фольклор меня интересует. Я сознательно избираю темой религию и фольклор только как необходимый материал для теории античной литературы, стоящей в центре моего научного внимания. Я считаю, что нельзя изучить античную литературу, не изучив конструктивного вклада в нее тех идеологий, в лоне которых она родилась. Эту мысль хотелось бы выразить точней. Я считаю, что античная литература — литература особого типа, обязанная своим возникновением не преемственности из предшествующей однотипной идеологии, а переключению идеологических функций, переходу идеологических форм, перевозникновению качеств и их основных принципов внутри совершенно различных идеологий, каковы, скажем, религия и литература.

Но это не все. Нужно уловить особенности самой близости античного фольклора и античной религии. Почему и религия могла становиться формантом литературных жанров, тех литературных жанров, которые, бесспорно, возникали из фольклора?

Впрочем, данный курс не будет заниматься этими литературоведческими вопросами. Недаром он вводный. Его задача — подвести к этим вопросам и подготовить их разработку, которая должна составить цель других курсов.

Непосредственным материалом моего курса будет система семантической мысли, которая складывалась у античных племен еще до появления государственности. Внутреннее содержание и формообразование этой семантики сыграли основополагающую роль при дальнейшем возникновении античных идеологических структур.

Но тут возникают два вопроса: как могли античные идеологии питаться допотопными формами семантики и правомочно ли выделять эту допотопную семантику из органического состава, скажем, античной литературы?

Эти два вопроса носят и принципиальный и методологический характер. В нем — то отличие, которое кладет грани между данным курсом (как частным выражением моей методологической позиции вообще) и многими ходячими взглядами. Поэтому я должна объясниться.

Действительно, ни в одной из европейских литератур мы не имеем права обособлять их структуру от смыслового содержания, — например, анализировать формальную сторону «Ревизора» или «Обломова», игнорируя их идейное содержание и поэтическое выражение авторской мысли. Мы правомочны, конечно, рассуждать о канцоне или сонете, о драматическом жанре

вообще, об отличии романа от рассказа или оды от элегии. Мы можем говорить об источниках «Капитанской дочки» или поэмы Мильтона, о предшествиях Фауста и Дон-Жуана, о связях сказок Пушкина или Горького с фольклором. Таких вопросов, требующих отрывания формальных частей произведения от его смыслового содержания, в науке очень много, и все они законны. Однако их метод основан на классификации, требующей отбора внешних черт, которые и создают, в конечном счете, формальные признаки литературных произведений или целых жанров. Совсем другое дело при анализе античной литературы.

Тут структура жанров только еще возникает в своей специфике. Это не формальная часть литературы, изымаемая из смыслового контекста литературного произведения или жанра, не вопрос об источниках, о внешних жанровых приметах и т.д. Структура античных жанров — это их костяк, и даже не костяк, а органические элементы, их (выражаясь фигурально) биологическое основание. Структура античных жанров не может быть уподоблена позднейшим европейским структурам, где композиция произведения зависит от основной мысли автора, где поэтические средства свободно распределяются автором, где автор волен в пределах литературной традиции отбирать нужный ему материал. В античности структура литературного произведения дается автору в готовом виде, в обязательном порядке. Уже одним этим она является особой категорией. У нее иная сущность, иной принцип. Она может функционировать отдельно, вне всякой литературы, литературой не быть. Не мы изымаем ее из состава литературных произведений, а сама она и без нас функционирует отдельно. Это делаем не мы, но античность.

Структура античных жанров — самодовлеющее, самостоятельное явление. Она имеет собственную жизнь. У нее есть свое происхождение, независимое от литературы, и есть свое функционирование. Разумеется, мы можем с гневом назвать ее формализмом и уволить с работы. Но античность этого не услышит, а классик уже не сможет потребовать от нее самокритики. Поделать ничего нельзя. Таков факт.

Структура античных жанров всецело принадлежит фольклору. Но в каком смысле?

Здесь нужно сделать небольшую остановку. Едва ли сейчас нашелся бы такой классик-литературовед, который отрицал бы фольклористичность греческой литературы. Но эти классики понимают дело таким образом, что античные писатели широко вводили в свои произведения куски фольклора; и они вводили осознанно, из любви к «народному творчеству», — рабовладельцы-то! Так вот, не в этом смысле структура жанров принадлежит фольклору. Она имеет происхождение в мифологических пред-

ставлениях, которые в известный исторический момент уже утрачивают свои смысловые функции, хотя и продолжают бытовать.

Однако без нового смыслового содержания вчерашние представления существовать не могут. Мифы и обряды ложатся формальной основой нарождающихся в этот момент двух различных идеологических разновидностей — фольклора и религии. И религия и фольклор полностью, но по-разному вбирают в себя один и тот же вчерашний смысловой материал, на нем строятся и его поглощают. Мифологические представления, содержание которых создавало соответствующую форму, в фольклоре и религии обратились в формальную категорию. Однако соотношение между содержанием и формой не всегда носит характер одинакового противоречия; только в схоластике понятие «противоречие» равно само себе и, так сказать, одномерно. В античном фольклоре старая форма наполнялась новым содержанием, это верно. Но форма тяготела над содержанием. Она им еще управляла. Содержание почти не вырабатывало соотносительных форм, а ложилось поверх форм, выработанных вчера. Это глубоко специфично для ранних античных идеологий.

Я заговорила вначале о социальном строе Греции не для того, чтоб создавать слоеный плехановский пирожок из экономики—общественности—идеологии. У нас он свободно продается и покупается повсюду. Но я имела в виду историческое своеобразие Греции, еще мало изученное, которое сложилось в результате перехода и трансформации государственных (условный термин) форм, — всех этих эгейских культур, Крито-Микен и прочей чертовщины. Менялись и переходили друг в друга содержания и формы культур, местное непременно мешалось с чужеродным. Эволюции, конечно, не было, но из одной культуры вырастала противоположная, другая. Примерно то же происходило и в идеологических системах, где одно становилось другим, вчерашний день — сегодняшним, мифология — фольклором, фольклор — литературой.

Греческий фольклор не стоял на месте. В нем содержался весь запас мифологических форм, но эти формы функционировали уже в новом осмыслении, хотя и вплотную лежавшем поверх старых форм. Греческий фольклор — в отличие от всех позднейших фольклоров, представлявших собой искусственно задержанную в развитии, классово обособленную низовую поэзию, — имел много путей развития. Он мог и быть литературой, и не быть ею. Как переходная идеология, он новеллизировал миф, придавал обряду зрелищный характер, трансформировался в науку, философию, искусство. Но что значит «трансформи-

ровался»? Он ложился основанием для нового смыслового содержания, которое подсказывал и которым управлял. Так, в греческой философии, в греческой науке основные концепции и даже композиция этих концепций покоились на внутреннем фольклоризме. То же происходило и в искусстве, особенно в мусическом, словесная часть которого далеко опережала в развитии пляску и музыку, по существу еще продолжавшие пребывать в фольклорном состоянии. Что до словесной части, то ее фольклоризм сказывался в виде структуры и самого жанра, и всех его составных черт.

Мифология — выражение единственно возможного познания, которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и не добивается ее.

Фольклор сосуществует рядом с религией, которая настаивает на достоверности своего миропознания; однако сам фольклор как передаточный вид идеологии одной своей стороной смотрит в традицию, достоверность которой считает незыблемой (в противоположность религии он верит только в τὰ πάτρια, в святость того, что единожды «установлено», но не в само существо дела), а другой своей стороной античный фольклор смотрит в искусство, где все основано на иллюзорности. Это его путь прогресса. Греческий фольклор имеет форму то преданий, обрядов и обычаев, поверий, суеверий, всяких разновидностей дивинации, то сказаний в виде песен, календарей, гном, поэтических формул, целых эпопей, и в этом случае обряды уже носят форму зрелищ. Наиболее древняя часть фольклора — ее-то западная наука вполне правомочно и называет «традицией», «рудиментами» или «пережитками» — в окаменелом состоянии переходила от поколения к поколению. Напротив, другая часть античного фольклора, все более терявшая характер неподвижности и объективно обращавшая принцип достоверности в принцип иллюзорности, обретала богатый переход форм в искусстве. Да, именно переход форм, но не эволюция. Не ячейкой религии или литературы был фольклор. В античности религия и литература были, так сказать, фольклором в новом качестве; их основное своеобразие — внутренний фольклоризм.

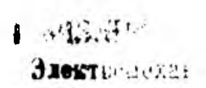
Основную роль при переходе мифологии в фольклор играло нарождение реалистического мировосприятия в форме понятий. Понятия выветривали из мифа его конкретные и прямые смыслы. Это и закладывало основу фольклору, который тщательно воспроизводил все наследие мифологии, понятое, однако, реалистическим мировосприятием. На этой почве одно застывало в виде традиционной формы, другое становилось фантастичным, третье преобразовывалось.

Античная эпоха — это эпоха рождения культуры. Все формы культуры только еще возникают. Возникает и мышление отвлеченными понятиями.

Но где эта культура берет свой материал? Она его берет из себя же самой. Все старое она перекаливает в новое; то, что было внешним, лежавшим вовне, она делает своим внутренним конструктивным материалом. Ни одна эпоха в мире не была так конструктивна, как античность. И поэтому ни для какой другой эпохи так не велико значение и смысл этого конструктивного материала, а также и принципа самой реконструкции. Но это и есть та проблема, с какой я начала.

Мы не только можем, но мы обязаны изучать фольклорную основу греческой литературы. Фольклор для греческой литературы (с точки зрения методологии изучения) то же, что греческая литература для римской, хотя это и разные процессы. Если римская литература берет греческую со стороны и переводит ее на язык развитых понятий; если римская литература, пользуясь готовыми формами греческой, рождает литературный стиль и литературную традицию, то греческая литература растет из фольклора изнутри, органически. Но то, что служило в фольклоре смысловым содержанием, в литературе принимает характер структуры. Эта фольклорная структура господствует над литературным содержанием не в такой авторитарной форме, как мифология над фольклором, но все же и она управляет содержанием литературных жанров в их целом и в отдельных компонентах.

Внутри античной литературы находится тот самый образный материал, который можно найти отдельно от литературы в фольклоре. Но в литературе он функционирует в другом, нежели в фольклоре, значении и уже только в особом качестве — в виде поэтических категорий. Другими словами, все поэтические средства античной литературы представляли собой те же самые образные смыслы, что и мифы, верования, обряды, — те самые образы, которые существовали у античных народов и до появления искусства, был ли это фольклор или еще до фольклора — мифология и ее обрядность. Оттого-то наука и правомочна вскрывать эти образы в самой ткани античной литературы, и не только в ней самой, но и отдельно от нее, в виде осколков некогда самостоятельной системы смыслов. Если б эти образы не были конструктивным материалом античной (греческой) литературы, ее ткань не состояла бы из них сплошь. Кроме того, вся греческая литература не была бы заложена на одном и на едином этом материале, лишь в различные эпохи по-разному сложенном и осмысленном.



Теперь все, что я здесь сказала, я прошу забыть.

Как это ни незаконно, но сказанное выше не имеет никакого, вызываемого самим материалом, отношения к фактической стороне моего курса. Я буду говорить о смысловой системе, которая ничем, кроме семантики, еще не является, но которая обратится впоследствии в «строительный кирпич» при возникновении таких античных идеологий, как фольклор и религия. Попутно я выскажу, наконец, свой взгляд на предпосылки античной религии, которые были совершенно однотипны и для античного фольклора, и для многих форм будущей античной культуры.

Что касается до историографии вопроса, то она и бедна и богата. Она богата, потому что сюда направлена вся современная (я имею в виду науку за последние 50 лет) фольклористика, которая складывается из очень многих разрозненных, к различным отраслям знания относящихся, работ. Но она совсем бедна работами, имеющими прямое отношение к теории фольклора, и особенно античного.

На вышедших за последние десятилетия советских фольклористических учебниках я останавливаться не буду. Вместо полемики с такого рода книгами я предпочитаю молчание. Положительное построение есть всегда лучшая форма отрицательной критики. Но искажение фактов — это дело другого рода. Здесь требуется предостережение. Так, вышедший в политически мрачном 1938 году учебник Ю.М.Соколова «Русский фольклор», где несколько раз приводится и мое имя, искажает теорию Марра, историю зарождения фольклористики в Марровском институте, дискуссии по вопросам фольклора и точки зрения отдельных ученых, живых современников Ю.М.Соколова, с мнением которых ему было выгодно в 1938 году не соглашаться[1].

ЛЕКЦИЯ III

Античные народы прошли тот социальный путь, которым шло все человечество. В основном это два до-классовых периода, как бы они ни именовались, — до-родовой и родовой. Желая понять и объяснить все явление генезиса фольклора в целом, мы должны начать с вопроса этногонии. В его выдвижении, в указании на его первостепенную важность, наконец, в разрешении его особенно велики заслуги Марра.

Первоначально человеческих образований очень много, и они находятся на всех материках в виде небольших групп; разбросанные по обширным пространствам, они проходят одни и те же этапы общественного и умственного развития. В дальнейшем

темпы этого развития могут изменяться в зависимости от многих причин, в том числе и от власти над человеком природных сил, как части общих биологических условий. Единый темп и уровень культуры придает местное своеобразие тем или иным людским коллективам. Так создаются объединяющие особенности у различных человеческих групп, пестрых по этническому составу, но схожих в культурном отношении. Они, эти объединяющие особенности, кладут начало целым культурным системам, окрашенным в местный колорит. Одной из многих таких систем являлась культура народов, населявших бассейн Средиземного моря, — будущих египтян, вавилонян, мало- и переднеазийцев, греков и островитян, италийцев. Прежняя наука неверно утверждала, что греки во время колонизации Малой Азии, Причерноморья, средней Италии («Великая Греция») насаждали свою культуру «на голом месте». Марр показал иную картину. Народы, подвергшиеся колонизации, имели еще до вторжения греков свою собственную местную культуру, походившую на эллинскую. Греция переносила эллинскую культуру к народам, которые по древности не уступали самим грекам и обладали одинаковым с греками культурным прошлым. Таким образом, когда греки обращались к своему прошлому, они получали его не в каком-то «чистом» виде, а в ассимилированной форме, вместе с однокачественным местным прошлым колонизованного или покоренного народа. Я вполне согласна с Марром, что традиция складывается не посредством перебросов от одной культуры к чужой другой («заимствование», «миграция», «влияние»), а изнутри народа, через различные истолкования одних и тех же культурных наследий. Однако я считаю, что культура, подобно всему живому, складывается в результате соединения исконного с чужеродным. Все отдельные народы развиваются в виде единого человечества, хотя они разбросаны, разобщены и различны. Все народы мира едины. Смешно думать, что нет единого растительного или животного мира, потому что африканская гиена не живет с русским петухом или вяз не похож на черемуху. Тем более это относится к области духовной деятельности человека, к человеку, к физическому человеческому роду. Но нигде нет такой розни и деспотии, как среди людей, нигде нет столько претензий отменить природную закономерность и оказать насилие. Сейчас эпоха, которая берет уже на себя смелость упразднять единство культуры и даже единство биологического процесса — и только на том основании, что в одной комнате нити от марионеток держит кавказец, а в другой — немец или серб.

Уровень развития того или иного народа совершенно условен в историческом отношении. Все люди функционируют филоге-

нетически, в едином биологическом, материальном, духовном процессе. Этим объясняется и близость всех людей на свете. Все люди мира, несмотря на то что в природе нет двух одинаковых людей (как и вообще двух одинаковых экземпляров чего бы то ни было), все люди мира безусловно едины, и друг другу во всем основном близки. Один народ может переходить в культурное состояние другого народа. Понятие национальной исключительности есть невежественная и злобная чепуха, измышляемая тиранами. Она прививается народам, но не исходит от народов.

Наш современный язык отстал от современных научных понятий. Мы говорим замкнутыми терминами, хотя содержание каждого термина (народ, демократия, национальность, класс — и все прочее) различно внутри одного и того же термина. Национальность меняется, народ меняется, класс меняется. Крестьяне крепостного времени или XIX века — различные крестьяне (как и прочие классы различных эпох). Русский человек 60-х годов или сталинской эпохи — различный русский. Немцы при Шлегеле и немцы при Гитлере — различные немцы. В то же время все националы, включая и русских, в Советском Союзе имеют одинаковые национальные черты, отличающие их от всех других народов земного шара. Потому что национальность — понятие, прежде всего, культурное. Национальный характер создается, в первую очередь, моральным обликом народа.

Культуры и племена не складывались односоставно и однокачественно. Марр был неправ, когда таким внешним, количественным явлениям, как «схождения и расхождения», «скрещения и укрупнения», придавал значение факторов. Но Марр прав в том, что племена не создавались в силу того, что им приходилось передвигаться (в этом отношении так называемая миграционная теория сильно перегнула палку), или в результате войн и завоеваний; насильственные насаждения культуры, заимствования, всякого рода внешние процессы никогда не были факторами глубоких исторических явлений. И миграции, и отдельные заимствования, и войны имели несомненное место в ранней истории античных народов; но это не решающий фактор, и не фактор вообще, который следует серьезно принимать в расчет. Напротив, все данные новейшей науки — антропологии, археологии, этнографии, лингвистики, истории — показывают, что человечество, и в том числе античные народы, переживали процесс органического роста, который шел внутренними, органическими путями, рождавшими соответственные внешние формы. Культуры и народы, оставаясь внешне едиными, складывались в процессе внутренних изменений. Каждое племя, каждая культура были внутренно разносоставны и разнокачественны. Достаточно

сказать, что греки не были рождены греками, а греками стали в результате того, что состояли из различных этнических и культурных групп. Греки не создались из греков, как тигры не произошли от искони-тигров, как каменная соль не возникла из каменной соли.

Греция и Рим имели много объединяющих данных. Их древние племена, очень многочисленные, разрозненные и разбросанные вокруг средиземноморского бассейна, питались одинаковой, так называемой средиземноморской культурой. Они шли почти одинаковыми темпами по пути освоения каменных орудий, а потом и металла, имели сходные производственные возможности и общественную структуру; их умственное развитие было очень близко. Однако впоследствии культуры Рима и Греции резко расходятся, настолько резко, что дальнейшее их объединение уже представляется традиционной условностью. Греция гораздо больше имеет внутренних, органических связей с культурой малоазийских и африканских народов и с Передним Востоком. Рим следует изучать в связи с архаической Европой. Если же в данном курсе понятие «античные народы» сохраняется, то только потому, что для эпохи мифотворчества такая условность еще допустима.

Первая, до-родовая стадия общества носит различные названия у различных ученых. В основном — это стадия первобытного коммунизма. Люди живут группами, производственно-социальными коллективами, занимаются собирательством и охотой. Труд общий, поэтому нет дифференциации отношений. Во главе коллектива, безличного, тоже не дифференцированного ни по каким признакам, стоит вожак. Кровные связи не осознаются. Сознание такого коллектива очень примитивно. Система его представлений известна в науке под именем тотемизма. Но назвать эту систему тем или иным именем еще не значит определить ее.

Человечество проходит ступени не только своей внешней и внутренней истории; самое сознание человека имеет свои исторические этапы, качественно совершенно различные. Способ чувствовать и мыслить в каждую эпоху иной, а до-классовое сознание самым резким, коренным образом отличается от нашего, вообще от классового. Мы часто употребляем термины «мышление» или «сознание». Не нужно думать, что речь идет о каких-то умственных, мыслительных процессах типа логических построений. Под мышлением следует понимать всю духовную сферу первобытного или классового человека, включая и эмоциональную сторону; деление единой духовной деятельности человека на ум, чувство и волю является, после И.П.Павлова,

устаревшим и косным. Особенно нужно включить в акты сознания все то, что пока называется подсознательной областью, — неосознанные, неорганизованные, непосредственные импульсы, богатые инстинктом. Дело в том, что существуют активные и пассивные формы сознания. Инстинкт — это пассивное знание. Но история сознания и история сознаваемости — различные вещи. Биологически речь идет о единой высшей нервной деятельности человека; социально и психологически — это непроизвольные процессы общественного порядка. Сознание человека общественного включает широкую сферу всякого рода воздействий умственного и эмоционального характера, процессы сознательные и (еще больше) не поддающиеся осознанию, которыми говорит эпоха со всеми ее условиями и условностями; это сознание складывается по законам, стоящим вне воли отдельного человека, по тем сложным законам, которые создаются в результате материальных процессов, общественных процессов, но, конечно, и процессов биологических, уже — антропологических. Однако физиология человека обусловливает строение черепа, органов чувств, нервной системы, тканей и т.д., но все содержание общественного сознания является результатом сложного взаимодействия многих факторов.

Человек входит в мир не первым одушевленным существом, не с голым сознанием. Он уже является суммарием многого, и речь может идти и о том, сколько он по сравнению с органами чувств у животного потерял. Чем наука идет дальше, тем становится яснее, что первобытный человек обладал гораздо большим наследием, чем предполагали раньше.

Но я говорю не об этом. Дело не в том, чем первобытный человек обладал (несомненные чувства ориентировки, собственности, различия друга и врага и т.д.), а как он осмыслял свои ощущения и восприятия.

Чем общество примитивней, тем оно находится в большей зависимости от природы. Человек замечает и видит в первую очередь внешнюю природу. Ее роль в жизни первобытного человека исключительно велика. История сознания — это история освобождения от давления внешнего мира и ход в направлении к миру внутреннему. Когда он построен, совершается снова выход во внешний мир, но уже с другими критериями. Ощущения — это давление внешнего мира, зависимость от семантики, от предметности.

Еще не имея при слабой технике никаких средств противостоять природе, первобытный человек всецело от нее зависит. Все впечатления он черпает из ее внешних феноменов. Но он еще недостаточно развит, чтоб это понимать. «Природы» в на-

шем смысле он не замечает; замечает он только то, с чем непосредственно имеет дело. Вот почему для охотника внешняя природа слита со зверем.

Это — говоря о содержании первобытного сознания. Можно сказать, что содержание складывается из представлений о видимой природе (небе, воздухе, земле, светилах, воде) в звериной форме. Но первичнее, чем это содержание, те методы сознания (непроизвольные, конечно), которые конструируют познание человеком видимого мира.

Эти методы первобытного мышления разработаны у нас Марром и Франк-Каменецким, на западе — Узенером, Дюркгеймом, Леви-Брюлем, Кассирером. Все они показали, что первобытный человек воспринимал время, пространство и причинность совершенно специфически. У Кассирера эти особые способы восприятий называются «конструктивными формами сознания»[1]

Первобытное мышление, по этим ученым, имеет три особенности. Оно конкретно, нерасчлененно и образно. Все три особенности обусловлены той социальной ступенью, на которой находился первобытный человек.

У человека, безотчетно познающего мир, образное мышление выполняет ту самую познавательную функцию, что и понятия. Но не правы те эволюционисты, которые говорят, что человек сперва мыслил образами, а потом, когда перестал мыслить образами, стал мыслить понятиями. Тут две ошибки. Первая в том, что явления рассматриваются как готовые, независимые, следующие одно после другого. Вторая ошибка заключается в терминологии. Эволюционисты употребляют одни и те же термины «образ» и «понятие» для различных явлений, не понимая, что образы и понятия не всегда были одинаковыми образами и понятиями. Так, даже в античности у общества архаической Греции или империального Рима понятия были диаметральны не только по содержанию, но и по структуре, по самой способности понятий отвлекать от явлений их конкретные черты и придавать им обобщающее значение. Впрочем, эти два конечных пункта я взяла лишь для примера. На самом деле процесс взаимосвязи образа и понятия идет и внутри этих античных периодов. Мифологический образ начинается в античности как низшая форма мышления, а кончается благодаря понятию в виде поэтического образа — как высшая. Понятие, начавшись в античности как высшая форма мышления, в формальном логизме может закончиться как низшая.

Образное мышление первобытного человека покоится на известной системе представлений. Нельзя забывать, что человек

выходит на арену истории, обогащенный высшей нервной деятельностью, координирующей его органы чувств. Он ориентируется в пространстве и времени, тяготеет к коллективизму, имеет большой запас условных рефлексов, ставших безусловными. Он живет в коллективе, строит жилище, дает жизнь детям, ест, добывает пищу и многое другое. Но, в отличие от высших животных, он имеет субъективную систему осмыслений объективных явлений — то, что Павлов называет «второй сигнальной системой», а Марр — «семантикой».

Над «мышлением» до сих пор тяготеет схоластическое, аристотелевское понимание. Мышление рисуется в виде чисто-умственных актов, полностью протекающих на солнечной стороне сознания, в виде совершенно отчетливых, независимых от реальности, последовательных процессов.

Образование понятий считается актом настоящей лабораторной работы, состоящей в разложении явлений на составные части, процеживании этих частей и отборе их. В действительности такие однолинейные, полые, отвлеченные процессы с их сложной схоластической архитектоникой едва ли происходят в мозгу даже у творцов этих теорий.

Первобытное мышление не знает отвлеченных понятий. Оно основано на мифологических образах. Но это не значит, что первобытное мышление само по себе «мифично». Действительность является фактором всякого мышления, и мышление образами выражает объективную действительность. Первобытный человек имеет очень условную систему пониманий этой действительности, но он ее имеет. Его образные, конкретные представления еще далеки от способности обобщения, но они умеют различать предметы схематически, приблизительно и без частностей. В то же время они отождествляют вещь и процесс, вещь и ее свойство.

Также условна для первобытного мышления и причинная связь. Наша каузальность — это слово значит вообще «причинность», но как термин означает причинность формально-логическую, с выведением из причины следствия, — наша каузальность была ему незнакома. Причина одного явления лежала для него в явлении смежном. Так получалась цепь причин и следствий в виде круга, замкнутой линии, где каждый член ряда был и причиной и следствием. Такая причинность вызывала представление об окружающем как о сменяющейся неизменности: для первобытного человека все, что существует, казалось статичным, но эта статичность имела для него свои фазы.

Следовало бы прямо сказать, что до понятийного мышления причинность не осознавалась. Вместо «причины» была «вина»

или «начало». Даже античные языки еще не имеют терминов «причина» и «следствие» в отвлеченном значении; у греков «причина» — это «вина», у римлян «повод» и «дело», а «следствие» не имеет, строго говоря, соответствующих терминов.

Время представлялось первобытному сознанию в виде пространства, имеющего свои отрезки; пространство же воспринималось им в виде вещи.

Нерасчлененность мышления порождала такие явления, как тождество разнородных предметов; в языке первобытного человека противоположные явления назывались одним и тем же словом. Мышление носило пространственный, конкретный характер; каждая вещь воспринималась чувственно (в философском смысле), и образ воспроизводил только внешнюю сторону предмета — то, что было видимо и ощутимо. Огромное значение имела слитность субъекта и объекта. Все предметы представлялись тождественными. Однако, несмотря на то что многообразие не осознавалось, оно объективно отражалось в образе. Этого не учитывали ни Марр и его школа, ни ученые типа Кассирера и Леви-Брюля. Между тем, анализируя архаичные образы, мы вскрываем в них комплексность содержания, но всегда в многообразной форме однозначных отличий. Эти формальные разновидности образа я называла в своих прежних работах метафорами. Только с отмиранием первобытного мышления метафоры сделаются образными «перенесениями», еще дальше — поэтическими тропами. Но здесь, в первобытном мышлении, метафоры представляют собой равноправные разновидности образа, и между собой равнозначные, и равнозначные образу. Метафоры мифического образа — это уточненные, суженные образы. Конечно, термин «образ» очень путает и осложняет картину первобытного мышления, и прежде всего по той причине, что нельзя дать определение «образа» вообще, всякого образа (ср. «образ возлюбленной», поэтический образ, «внешний образ» сценической роли и т.д.). Тот образ, о котором сейчас идет речь, — образ мифотворческий.

Мифологические представления могли быть только образами и ничем иным, потому что «образ», как бы мы ни мудрили, есть зрительный «внешний вид», зрительная «наружная сторона» предмета. Пространственные, ограниченные внешней зрительной данностью, однократные и неподвижные представления порождали «образы», в которых при всей их суммарности не содержалось ни доли обобщения. Мифологический образ представляет собой отложение пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некой конкретной предметности. Это вовсе не значит, что он «стоит в глазах», или

«воспроизводится зрительной памятью», или что он «картинен», или «отличается живостью». Мифотворческий образ — производное именно мифотворческого мышления со всеми законами мифотворческого восприятия пространства, времени и причины, с его слитностью субъекта и объекта.

Первобытный человек вовсе не «ставил природе вопросы» и вовсе не «отвечал» на них. Не только первобытный, но и современный человек не замечает, что определенным образом познает мир. Такие процессы существуют в безотчетной форме, и так же не могут не существовать, как процессы физиологии и биологии. Познание окружающего есть всюду, где есть само познаваемое окружающее — объект познания — и то, что его воспринимает, — познающий субъект. Непроизвольно реагируя своим сознанием на объективный мир («познавая» его), человек воспринимает и преломляет его в абсолютной зависимости от биологической и общественной эпохи. Обыватель думает, что человек рисует, сочиняет поэмы или музыку, пишет научные труды в силу своих вкусов, интересов или «способностей»; что он любит именно рисовать, играть, писать. На самом деле, для музыканта весь мир поворачивается стороной созвучий, для художника — красками, перспективой и линией, для писателя мир предстает в образе человека и человеческих переживаний или отношений, для ученого — смысловой стороной закономерности и связности явлений. Для первобытного общества весь мир оборачивался своей видимой стороной, причем все члены этого общества имели совершенно одинаковое представление о том, что видели. У первобытного человека преобладают зрительные впечатления. Он видит наружные, внешние предметы. Воспринимая их, он воспроизводит их заново, непроизвольно перекомбинируя их отдельные элементы, изменяя одну черту за счет другой, смещая масштабы, связывая их новыми увязками, давая им новое содержание. Однако в отличие от, скажем, сновидения, восприятия первобытного человека, как бы формально ни были связаны со зрительной предметностью, организуются специфически закономерно его мифотворческим мышлением. Они располагаются антикаузально и наполняются своеобразным содержанием, диктуемым особыми способами мироощущения в отношении пространства, причины, времени и т.д. Мир, видимый первобытным человеком, заново создается его субъективным сознанием как второе самостоятельное объективное бытие, которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью. Так из невольного, биологически свойственного человеку познания мира возникает связная система мироощущения, остающаяся жить в виде известных форм

культуры. Началом культуры это мироощущение становится в тот момент, когда начинает отлагаться в известные формы (поступков, речи и т.д.), то есть сразу же по возникновении человеческого общества. Я очень настаиваю на том, что нет такой эпохи, когда общественный человек (а человек сразу — общественный, адекватный своему коллективу) не был бы познающим субъектом и не имел мироощущения, а следовательно, и семантической мысли.

ЛЕКЦИЯ IV

Тотем образно представлялся в виде зверя, и зверь, как бы общо и схематически ни изображался, все же был соотнесен сознанием с реальным зверем; но самое представление о тотеме, наполнявшее содержанием этот образ зверя, было совершенно нереально.

Можно сказать без погрешности, что форма образа и его содержание не были однокачественны. И еще: что форма образа не представляла собой просто наружности содержания, его непосредственной морфологической внешности. У формы и у содержания образа при единстве их смысловой природы всегда были различные качества. Форма вызывается содержанием образа в его истолковательной сути, это правда. Но она возникает только при функционировании образа. Форма представляет собой существующий, выработанный сознанием образ. В основе образа — некий смысл, некое осмысление действительности; форма образа придает этому аморфному смыслу выраженность, обнаруженность, концентрацию. Вопреки тому, что говорит диалектический материализм, форма не может быть оторвана от содержания, и содержание не может предшествовать форме и быть ведущим его началом; вопреки тому, что говорил Марр, морфология не есть семантика. Я хотела бы еще прибавить, что форма не похожа на свой внутренний состав и семантику невозможно узнать в ее формах. Попросту говоря, мифологическая метафора есть форма мифологического образа. Можно сказать, что образ иначе не мог быть выражен, как в метафорах, и что все метафоры одного и того же образа семантически повторяли друг друга, были семантически равны одна другой. Можно, далее, сказать, что форма образа представляет собой не просто наружную его сторону, но иное, новое его состояние. Форма есть одно из состояний содержания. Форма есть то состояние содержания, в котором оно реально функционирует. Форма есть содержание, но содержание реализованное, в фазе его проявления. Форма есть бытие содержания. Она обнаруживает и конкретизирует

истолкование реальности определенной исторической эпохи, и ей оно обязано языком своих различий. Жизнь, бытие имеет дело с формами; форма имеет дело с объективной живой реальностью. На любом примере мифического образа хорошо видно, что форма есть не что иное, как только содержание, что метафора — это образ. Однако не менее хорошо видно и то, что метафора не образ вообще, а образ в его конкретном функционировании, что форма дает содержанию новые свойства смысловых различий, ограниченности, сужения, исторической уточненности; дает условность и бытийность. Между морфологией и семантикой нет знака равенства. Между ними внутреннее единство при расхождении и разнице их свойств. Теория метафоры должна рассматривать соотношение между семантикой и морфологией, между единством смысла и топикой его различий.

Итак, я еще раз подчеркиваю невозводимость метафор друг к другу, их смысловое равноправие как разновидностей говорящего в них образа. Тем самым нет (по отношению к одному и тому же образу) архетипных метафор или метафор, происшедших друг от друга. Марр не прав, когда говорит об образах-архетипах.

Но почему же эти варианты образов следует называть метафорами? В чем их «переносность»? И с чего на что?

Для первобытного сознания один предмет и есть другой; поэтому здесь нет места ни для какой переносности значения с одного предмета на другой. Но мифические метафоры, разновидности мифических образов сделаются «перенесениями» в тот момент, когда предметы перестанут находить свое отображение (истолкование) в мифическом образе, когда между смысловым содержанием образа и его формальной стороной возникнет разногласие (например, когда «вино есть кровь моя» уже не будет означать буквального тождества крови и вина, что было в мифе). Тогда именно эти формы образа, соответствовавшие смыслу образа, начнут терять свое соответствие образному смыслу (в данном примере — тождество 'крови' и 'вина'); метафора обратится из разновидности образа в противоречащую ему, образу, форму и сделается «перенесением» тождественного смысла на смыслы различные («вино» и «кровь»). Суть метафоры мифической и поэтической отличается одна от другой; но все же поэтическая метафора возникает из мифической, и поэтому варианты мифического образа нужно называть тоже метафорами (собственно, до-метафорами).

Но я иду дальше.

Два основных закона характеризуют первобытное мышление в его целом, в том числе и систему образа. Первый — это отсут-

ствие причинно-следственного ряда. Первобытная причинность может быть названа антикаузальной. Одна мысль повторяет другую, один образ вариантен другому; различие их форм создает кажущееся разнообразие. Второй закон — симбиоз прошедшего с настоящим. Поступательное движение вперед первобытной культуры опирается на все изжитое и пройденное, которое остается не преодоленным в наличии нового, актуального. Тут нет места борьбе старого и нового. Борьба старого и нового — далеко не всеобщий закон. В пределах такого наличия старого в новом можно говорить и о «стадиальности». Так, например, при возникновении новых земледельческих представлений о богехлебе представление о боге-звере не исчезает. Бог-хлеб остается и богом-зверем. Это дает возможность говорить о стадиальном изменении образов. В симбиозе старого с новым не следует видеть рутины. Речь идет о закономерном состоянии примитивного сознания, которое еще не умеет преодолевать пройденного. Именно благодаря этому закону создается целая многообразная система мифа, сюжета, мифического персонажа и всего того, что скажется потом в культе: топтание одних и тех же мотивов, соединенных между собой без причинно-следственной нити, разнящихся лишь стадиально. Простейший пример — атрибуты богов, вещные, звериные, растительные, сопутствующие богу-человеку.

Такое сочетание многообразных представлений я назвала системой, имея в виду не какую-либо правильность в расположении мотивов, не какой-либо сознательный принцип или план, лежащий тут в основе, но несомненную связность целого и семантическое единство всех частей. Все представления выражают известный центральный образ, многообразно, но топически варьируемый (стадиально или локально). В такой системе много связанности, скованности и нагромождений, подобно созданной ею сложной конструкции речи или огромным постройкам.

Нет такой ранней поры, когда человечество питалось бы обрывками или отдельными кусками представлений. В самые первые эпохи истории мы застаем человека с системным мировосприятием. Как в области материальной, так и общественной и духовной первобытный человек с самого начала системен, и в этом его коренное отличие от стадного животного. Чем древней культура, тем больше в ней внутренней связанности, неподвижности, замкнутости.

В результате всех этих общих причин создаются специфические формы первобытного мировосприятия, особенно тотемизм.

Термины «тотемизм» и «тотем» вполне условны. В науке этим термином было названо своеобразное явление у нецивили-

зованных народов — объединение коллективов по признаку не кровного родства, а принадлежности к одному тотему — животному или растению, которое являлось якобы их общим родоначальником. Сейчас тотемизм можно как научный термин наполнить более точным содержанием.

Основная черта так называемых тотемистических представлений — слитность в них внешней природы и человеческого общества, с одной стороны, и с другой — слитность в них единичности со множественностью. Эти две черты являются результатом особенностей сознания, в котором субъект и объект еще не расчленены. Человек, принадлежавший безличному коллективу, не имел еще предпосылок для выделения понятий о единичности. История имен числительных показывает, что человечество очень долго питалось представлением о множественности, и то, что сейчас воспринимается нами как единичность, для него было частью все той же множественности. Вот поэтому-то тотемизм и характеризуется тем, что в его системе множественность и единичность сливаются, точней, единичное служит выражением множественного; но иначе и быть не могло в силу исторических условий социального и умственного развития тех эпох. В силу этой основной особенности мышления первобытный человек отождествляет своего вожака со всем коллективом людей и каждого члена этой безличной людской группы считает равным другому, а также и всем вместе. Это необходимо не упускать из виду. Вторая особенность, как я только что сказала, — отождествление людского коллектива с видимой природой. Познаваемый мир и познающий его человек слиты. Человеческие черты не осознаются; все человеческое представляется внешним миром. Внешний мир представляется в виде людей.

Необходимо помнить, что тотемизм есть не самостоятельное, а вторичное явление, непосредственный результат нерасчлененного и конкретного мышления. На него нельзя ссылаться как на последний генетический фактор.

В свою очередь, многое из того, что считалось специфически свойственным тотемизму, должно быть определено как неизбежное вторичное явление, обязанное подлинному генетическому фактору — первобытному сознанию. Так, в силу нерасчлененности субъекта и объекта, природа и люди кажутся зверьми, растениями, камнями; это зависит от того, чем коллектив занимается, что более всего находится в поле его зрения. Конечно, о кровном родстве еще не может быть и речи. Вожак с людским коллективом представляется тотемом, это значит, в переводе на наш язык понятий, единично-множественной видимой природой — светилом, зверем, камнем, растением. Отсюда-то под тотемиз-

мом и понималась в науке такая стадия верований и социальных институтов, когда человеческое общество объединялось не по признакам кровного родства, а по принадлежности к единому тотему в виде животного, насекомого, птицы, растения, неодушевленного предмета.

Вначале я сказала, что ранняя человеческая история делится на две крупные фазы — на до-родовую и родовую. Это — с точки зрения общественной структуры. Материально это собирательство и охота в первом периоде, земледелие и скотоводство — во втором. Сейчас можно прибавить и стадии мировосприятия. В до-родовом периоде действует система тотемизма, в родовом — земледельческая мифология.

Для проблемы сложения форм всей будущей культуры первая, рождающая эпоха имеет особо важное значение. Материально, общественно, духовно это именно здесь самый основной этап формообразования. Но не нужно представлять себе этот этап какой-то точкой, от которой тянется длинная линия исторических последствий. Законы первобытного мышления имеют такое же значение для будущей культуры, как законы (говоря только иллюстративно, но не в прямой аналогии), как законы химических свойств тех органических элементов, из которых слагается физиологическая организация человека. Если б человеческий организм слагался на наших глазах из этих свойств, биолог не мог бы пройти мимо такой эпохи. Однако, он неправильно делает, когда идет назад к простейшему и доходит до амебы, где связь с человеческим организмом теряется. Это искажает метод понимания истории, потому что человек не возникает из амебы, как сложное не возникает из простого; в природе и простое и сложное имеют общую основу, и сложное может переходить в простое. То же самое и в гуманитарном мире.

С недавнего времени стало возможным изучать формы самой ранней общественной культуры, и это открыло картину вариантных культурных форм. И здесь дело не в конкретном содержании первоначальной культуры (оно впоследствии целиком вымирает), а в закономерности рождения ее форм.

Делению на до-родовой и родовой крупные периоды будет теперь соответствовать деление на две мифотворческие эпохи — зооморфную и аграрную. Я начну с первой.

Субъектно-объектное мировосприятие, а также предметное восприятие времени и пространства, с причинностью «по смежности», создают особую картину мира. Человек представляет себе, что его жизнь и жизнь природы — одно. Все, что происходит во внешней природе, происходит и с ним. Но что там, в окружающем внешнем мире, происходит? Появляются два-три

элементарных представления. Первобытный человек замечает самые различные внешние (и по аналогии с внешними элементарно-внутренние) явления. Он чувствует холод и тепло, сытость или голод, приятное нечто и неприятное. Он замечает свет или мрак. Он делает первые наблюдения над сменой явлений, над тем, что одно и то же то есть, то его нет. Но человеческие ощущения и восприятия не тождественны. Как бы ни были верны ощущения первобытного человека, как бы они ни были объективно реальны, он их воспринимал в категориях, сконструированных его сознанием. А его сознание подсказывало ему такие осмысления его ощущений, которые в корне расходились с действительностью. Здесь я ставлю рогатку с красным фонарем и обращаю особое внимание на этот момент. Ощущение и восприятие не тождественны. Когда современная логика отождествляет ощущение и восприятие, делая их «отражением в сознании отдельных чувственных качеств предметов», а в представлении видит «образ предмета в сознании», верней, в памяти, так как это «образ явления, в данный момент не воспринимаемого», то она основывается на схоластике; новая наука об общественном мышлении с ее богатством новых фактов, требующих пересмотра старых схоластических положений, нашим логикам просто неизвестна.

Ощущение и восприятие далеко не одно и то же. Ощущая тепло или сытость, первобытный человек воспринимает эти ощущения как наполненность тотема тотемом. Наши логики все еще не знают, что нет и не может быть у человека, обладающего сознанием, такого состояния или такой исторической эпохи, когда бы он не имел восприятий; без восприятий нет голых ощущений. Как бы «чувственны» ни были сигналы явлений, идущие через органы чувств к мозгу, мозг реагирует на них и претворяет в нечто новое и отличное от «чувственности» — в мысль. Смешно говорить, что первое мышление эмоционально или что действительность непосредственно отражается в сознании. Действительность дает сигналы мозгу через органы чувств, это верно; но мозг — не телеграф, записывающий азбуку Морзе непосредственно с аппарата.

Представления организуют восприятия, но не наоборот. Ощущения воспринимаются посредством представлений. Так, если б не было тотемизма, голод не воспринимался бы как отсутствие тотема. Но можно спросить: откуда же взялись первоначальные представления? Я ответила бы, что тотемистические представления сложились в результате чувственных сигналов, которые шли к примитивному мозгу; что тут играет роль биологический фактор, одновременно с социальным, и что один обусловливает

другой. Когда же под влиянием низкого биологического и социального уровня мысль человека вырабатывает тотемистические представления — пока именно этот уровень существует, — дальнейшие ощущения вызывают только определенные восприятия, предуказанные системой представлений.

Не знаю, почему представления могут схватывать предмет только в памяти человека. Представление о предмете, с моей точки зрения, руководит всяким восприятием и вызывается органами чувств, ощущениями. Пора уже не отрывать представления от образа (по крайней мере, когда мы говорим об эпохе мифотворчества). Образ — это форма мифотворческого представления; то и другое есть биолого-социальный продукт, возникающий в результате взаимодействия высшей нервной деятельности и объективных социальных условий. Как не может Ахилл быть создан в эпоху книгопечатания, так мифологический образ не может возникнуть ни в какое иное время, кроме самого первобытного. Чистой фантазией было бы познание, если б не было объективной действительности; оно зависимо от биологических и социальных причин. Человек не волен был сочинять образы, он был вынужден мыслить ими.

Мифологический образ, или мифологическое представление, есть семантическая реакция первобытной мысли на ощущение предмета именно в его чувственном наличии. Образ я здесь понимаю не в смысле «картинности» (картинность-то первобытная очень не «картинна», и трудно ей было предвосхищать Эрмитаж), а в смысле предметно-пространственного характера, в подавляющем большинстве случаев зрительного. Не то что образ «нагляден»: образ сам имеет зрительную природу, возникая в форме семантического отклика на зрительные ощущения. Он «образ» как «отображение» предметного в умственном, но он вовсе не стоит в глазах и памяти, подобно «образу» возлюбленного, не витает, как «образ» во сне. Он — познавательная категория.

Известно, что глаза людей видят не зрачками, которыми смотрят, а сознанием, управляющим зрачками. Первобытный человек воспринимал мир тотемистически. Действительность, преломлявшаяся в его сознании, оставалась реальной фактурой его образов. Но истолковывалась сознанием (а следовательно, и органами чувств) антиреально.

Говоря об «органах чувств», нужно сказать, что слух, обоняние, осязание, вкус почти не оставили следа в первобытной мифологии. Образ строился зрительно, потому что шел именно от зрительных впечатлений. Его зримость сама по себе объективно подтверждает, что он возник как реакция мысли именно на сигналы органов зрения. Да оно и понятно: пространственные

ощущения — самые ранние. Они вызывают первые восприятия явлений в форме наглядной конкретности. Итак, реальность ощущений не вызывает во все эпохи одинаково адекватных восприятий и представлений. Ощущение связывает человека с миром реальной действительности, с объективным миром, но оно же повернуто к нему и чисто субъективно, стороной восприятия, а следовательно, и осмысления этого ощущения. Осмысление же складывается сознанием и объективно выражает в своей субъективности характер эпохи. Только вульгаризаторы могут находить в идеологиях непосредственное «отражение» реалий, даже «копию», «зеркало» или аллегорию реальностей. Первый и основной закон семантики — неадекватность социальных форм и вызванного ими содержания идеологий.

Как бы объективен ни был свет или мрак, холод или тепло, как физиологичен ни был бы голод или насыщение, но первобытный человек осознавал их и, следовательно, осмыслял их по нормам своего сознания.

Мифо- или образо-творчество первобытного человека непроизвольно; оно не соуживается ни с какой иной познавательной системой. Рядом с мифом не могло быть в сознании не-мифа, какой-то непосредственно данной реальности; неверно, что существовали мифы сами по себе, только в одной области — в области воображения, а в другой, практической, человек трезво осознавал опыт и житейские акты, ел ради утоления голода, женился ради семьи и потомства, защищался от холода одеждой и выбирал правителей для охраны своих интересов.

Миф есть познавательное обозначение. В эпохи мифотворчества все области реальной действительности познавались одним и тем же способом, и не было у до-классового человека классовых форм мышления, как никогда не было в одном и том же обществе парламента или президентских выборов, с одной стороны, а с другой — татуировок и тотемов.

Система осмыслений действительности называется для первичных человеческих стадий мифотворчеством. Восприятия времени в виде вещи, причинности в форме тождества причин и следствий — эти восприятия, облеченные в слово, создают миф, облеченные в поступок — создают действо. Миф не есть какой-то жанр, как жанром, например, является рассказ. Миф получается непроизвольно. Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины, — эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом. Она

не мифом не может быть, она становится мифом, потому что миф и есть морфологическая форма такой антикаузальной системы тождественных, предметных, субъектно-объектных представлений. Этим я хочу подчеркнуть, что миф не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса; вскрывая ее, мы вскрываем, как первобытный человек представлял себе объективный мир. Первоначально никаких повествовательных функций миф в себе не несет. Это чистейшая условность, что мы называем мифом только словесно выраженный рассказ. На самом деле таким же мифом служат и действа, и вещи, и речь, и «быт» первобытного человека, то есть все его сознание и все то, на что направлено его сознание. Потому-то и принято такое сознание называть мифотворческим, а эпоху, порождающую мифотворческое сознание, — мифотворческой.

У мифа, как и у образа, смысловые и формальные черты различны. Их содержание аморфно, но отграничено и сужено по конкретно-функционирующей форме. Образ в своей морфологии представляется в виде равнозначных метафор, оформленных очень конкретно, пространственно, по общей зрительной аналогии с окружающими реальными предметами. В образе мы видим разрыв, несоответствие между воображаемым его содержанием и более или менее реальным характером метафористики. Та же двойная картина и в мифе. Сам по себе миф с точки зрения своей смысловой сути представляет собой только мировосприятие; но едва это мировосприятие получает конкретную форму — словесную, вещную или действенную, — как оно суживается, конкретизируется, приобретает границы, своего рода локальность, направленность.

Как образ, так и миф имажинарны (мы сейчас говорим «фантастичны») в своем содержании, но оформляются всегда в реалистических категориях, на поводу у схематически схваченных пространственных впечатлений. Вот почему (к соблазну наивного историзма!) миф любит так серьезно оперировать самой что ни на есть реальной действительностью; его персонаж, его сценарий, его метафористика сбивают с толку современных ученых, которые готовы видеть в нем аллегорию на явления природы или исторические события; с другой стороны, самые старые и самые новые фольклористические школы выдвигали теорию «народной поэтической фантазии», «поэзии народной», «народного поэтического творчества». Замечательно, в самом деле, это внешнее сходство мифотворчества с поэзией, хотя оно не является ею ни в малейшей степени; замечательно его внешнее сходство с поэзией и с реальной историей. Мифотворчество есть образо-творчество, и потому-то принято считать его частью

фольклора или искусством. Но мифотворчество, как всякое явление в его функционировании, имеет реалистическую морфологию; поэтому и принимают мифы за исторический или полуисторический рассказ.

ЛЕКЦИЯ V

Перейдя к рассмотрению мифотворческих образов в их главнейшем, уже конкретном содержании и в их основной формальной структуре, я обращу внимание на две черты: на совершенно исключительное своеобразие вообразительного характера их семантики и на привычную нам реалистичность форм их морфологии, вызванную, однако, этой же семантикой.

Самое первое — вопрос о том, где первобытный человек себя находил, в каком мире, среди какой обстановки, в каком окружающем; где и как он создавал для себя действительность. Это и есть вопрос о познаваемом мире, об объекте, как он познавался в познающем сознании человека, субъекта.

Для понимания всего дальнейшего нужно уяснить себе, что мифотворческое сознание никак не могло сконструировать мира, который сколько-нибудь походил бы на окружавшую человека действительность. Природа, людской коллектив, вещи — чем это представлялось? Где разыгрывались все события? И вот тут-то нужно полностью отрешиться от наших современных взглядов и понять, что первобытный человек вообразительно жил в особом мире, не нашем реальном. Это не был ни тот свет, ни этот. Субъект («я») и объект («он») одновременно, он представлял собой особый план, особый сценарий природы-человека, ареальный, сочетание жизни и смерти. Он метафорически выражался в горизонте, который представлялся и небом и подземностью. Как назвать этот сценарий, где он? Это не жизнь и не смерть, а метафорически «страна», «местность»; быть может, всего лучше назвать его «место появления» (и «место исчезновения» тем самым). Если присмотреться, такое «место появления» представляется в мифе небом, светилом. В мифе, я сказала. Но в быту, в жизни это неизменно оказывается могилой, кладбищем, которые и возникают благодаря такой метафористике. Наши планы не совпадают. То, что мы называем смертью, то у первобытного человека нечто такое, что соответствует нашему жизненному плану. Можно с известными оговорками сказать, что мифотворческое сознание конструирует мир на том свете и смерть принимает за план жизни. Это было бы почти верно, если б мы не говорили на современном языке, каждое слово которого (жизнь,

смерть) есть отвлеченное понятие, и понятие вполне отграниченное. Это совершенно неприменимо к нерасчлененным, конкретным образам первобытного сознания. Вот только с такими оговорками и можно говорить, что миф строит природу и человека в виде нерасчлененного целого где-то на горизонте неба-земли, с сильной окраской того, что мы называем хтонизмом. Я очень предостерегаю только от двух вещей. Не нужно понимать этот особый, своеобразный план ни в виде чего-то фантастического, ни в виде исторически-реального. Фантастика рождается поздно, и я в своем месте буду об этом говорить. Хтонический план первобытного мифа ареален, но ничего общего с фантастикой не имеет.

У египтян умерший был светилом, солнцем, а гроб считался небом и матерью умершего. У человека, который умирал, не было ни отца, ни матери, и он не имел ничего общего ни с жизнью, ни с людьми. Но под жизнью здесь понимается земная жизнь. Он продолжает жить, имеет и мать и отца, но Нут, небо, и Озириса, землю; он странствует в небе, выходит из преисподней, ходит, заходит, — он светило. И у греков свет значит φῶς (среднего рода, φάος), а человек, мужчина — φώς (мужского рода), φῷς — *ожог* (женского рода), что тоже говорит об огне, о пламенном свете. С этими словами нужно сопоставить φώρ, *вор*, потому что в мифе ворами всегда служат похитители света[1]

Эти несколько фактов говорят о том, что понятия человека не было, как и понятий жизни, смерти, неба, земли в нашем смысле. Человек отождествлялся со светом, со светочем; противоположные значения соуживались в одном образе; под смертью понимался заход и ночное странствие, под жизнью — восход и свечение. Неодушевленный и одушевленный миры отождествлены; так, гроб есть материнское лоно и небо, а не гроб в нашем понимании, не ящик для покойника из похоронного бюро. Людской коллектив в силу тотемистических представлений носит имя тотема, и это есть имя племени, клана, имя единично-множественное. Марр показал, как каждое племенное название означает 'человек', но и 'тотем', а Штернберг в названиях племен вскрыл горного, лесного, водяного 'человека'; у некоторых племен 'человек' значит 'из моей деревни' Первоначальное значение человека — 'соплеменник', и племена в целом только это и означают своими наименованиями. Люди вне племени, указывает Штернберг, представляются потом дьяволами, чертями (античное понятие 'варвара' — чужеземца, лингвистически означающего 'жителя преисподней'). Топонимика и этнонимика показывают, что названия местностей и племен совпадали и носили имя тотема. Местность считалась живым существом, одновременно и мертвым — землей, или водой, или горой-небом.

Кровные узы не осознавались. Родственные названия «брат», «сестра», «мать», «отец» имели значение не кровного родства, но принадлежности к общему тотему, к общему тем самым коллективу. И у нас по сие время «тетями» называют женщин, «дядями» — мужчин, «доченьками» — молодых женщин; мужские термины родства служили придворными титулами в древности, да и позднейшие императоры именовали друг друга братьями. Марр показал, что и 'брат' и даже 'кровь' не имели первоначально того значения, которое мы сейчас вкладываем в эти слова[2]. В работе об античном гетеризме А.Н.Веселовский приводит факты побратимства: если целуются на кладбище через венки, то тем самым становятся родными, мужчины — братьями, женщины — сестрами[3] Кладбище здесь — сценарий, на котором происходит рождение из земли, со-рождение с растительностью, и это рождение из земли представляется также рождением из неба, через венок, круг, диск, как светило. У скифов жарили быка, садились на его шкуру, делили мясо, и кто съедал кусок, тот становился союзником. Этнография знает массу случаев помимо этого геродотовского сообщения[4], когда путем еды или питья (смазывания) крови люди становились как бы соплеменниками (союзниками, кунаками). Обмен вещами создавал тот же институт социальной близости, потому что вещь тоже представлялась тотемом. Отсюда произошел обычай обмена подарками.

Позднейшие родственные институты сперва выполняли чисто тотемистическую функцию. Это особенно видно на смысловом объеме такого, казалось бы, термина кровного рода, как «отец».

У римлян отец, *pater*, родитель, *parens* от pario, *рождать*, однако глагол pareo значит *являться*. У двух этих глаголов формальная близость отражает близость смысловую, потому что 'рождаться' или 'являться' относится к одному и тому же образу восходящего светила[5] Есть, однако, еще глагол parento, *приносить жертву умершему*, якобы происшедший от того, что parens, *отец*, совершал заупокойные жертвоприношения. Во второй половине февраля (говоря нашим календарным языком) в Риме происходили празднества Паренталии. Это были празднества мертвых; представлялось, что из земли выходили и скитались души умерших. Во время Паренталий все храмы были закрыты, браки не совершались, но на могилах происходили поминки, умерщвлялись животные, и кровь их, а также молоко, вино, мед поливались на могиле; приносились сюда также хлеб, яйца, соль. Особенностью Паренталий было то, что в эти дни считался открытым подземный мир, что римляне выражали формулой mundus patet. Термин mundus, современное понятие 'мир', все-

ленная, значил 'яма' подземность, но и 'космос', земля; pateo — *быть открытым*. Сразу видно, что слова pateo-pater-patens (*открытый*) очень близки, как и основы par-pat[6]. Дни открытой преисподней были днями смерти, но и весенних рождений космоса; могилы украшались розами и фиалками. Ясно, что термин parento не произошел от parens, *родитель*, но что он стоит в связи с pareo, *являться*, с pario, *рождать*, с pateo, *быть открытым*, а уж parens, *родитель*, и pater, *отец*, только его разновидность. Существовал и другой такой же праздник, майский, Лемурии, но уже здесь у отца были важные функции. Во время Лемурий тоже открыт подземный мир и по земле скитаются лемуры, мертвецы. Это «дни печали», имеющие зловещий характер. Ночью встает отец и босой девять раз выплевывает черные бобы и бросает их через плечо; при этом он произносит формулу искупления и изгнания «отцовских ман» и гремит медью. Все эти метафоры — 'ночь', 'босой' 'черные бобы' выбрасывание из рта и через плечо, 'медь' — все они выражают образ смерти, мрака, земли, преисподней. Но у смерти и здесь рождающее значение; заупокойные функции выполняет отец, а родоначальник людей, Девкалион, в греческом мифологическом представлении бросает через плечо камни, которые становятся людьми. У 'плеча' здесь значение горизонта, границы смерти и жизни.

Таким образом, 'отец' очень связан с преисподней и ее жителями. Он как жрец совершает заупокойные обряды, и это вовсе не объясняется его позднейшими свойствами патриарха и главы рода. Не родовыми институтами подсказаны слова Ифигении «жрецом был родивший меня отец» в «Ифигении Таврической» Еврипида (ст. 360). Агамемнон закалывает дочь на алтаре, как Авраам Исаака, не в силу своего главенства над родом. 'Отец' выполняет загробные функции как божество смерти, как тотем-смерть. Почему? Потому что смерть есть рождение. Когда нет понятий об истинных причинах рождений, когда нет понятий о кровном родстве, рождающие функции 'отца' сказываются в том, что он закалывает, умерщвляет. Этот 'отец' вовсе не есть отец по крови — он вожак, тотем. Отцом по крови он становится в следующий, родовой период, когда кровного родителя начинают именовать «отцом». А в до-родовой период это 'являющий', 'родящий' Он открывает преисподнюю, рождает светило-небо, являет его, то есть дает свет, жизнь. Но образ 'отца', как и все образы этой эпохи нерасчлененного мышления, активно-пассивен. Он сам создает рождение светила, но и открывается, будучи преисподней, рождается светящим небом, является. Он — тотем, субъект-объект.

Жреческие функции отца — это функции вожака, убивающего производственное, позже жертвенное животное. Жрец уби-

вает, расчленяет, разделяет мясо и кровь. Он кравчий и священный повар. Функции тотема-вожака в умерщвлении и раздаче тотема-зверя всему тотему-коллективу выполняют в родовом обществе жрец (по линии религиозной) и отец (по линии семейной). За семейным или родовым столом сидит на главном месте отец-патриарх, делит и раздает семье пищу. Но в разбираемый до-религиозный и до-родовой период функции отца, жреца, вожака слиты. И недаром у римлян жрец называется *rex*, у греков — *басилевс*. В данный период царь и жрец, царь и отец — одно и то же; отсюда — позднейшее понятие о царе как отце народа (у римлян pater patriae). Мне хотелось бы также подчеркнуть, что именно здесь, в до-религиозный период, имеется образ бога. Неправильно думать, что сначала люди верили в тотемов, а потом на место тотемов стадиально вступили боги. Как до социального института царской власти уже существовал образ царя, так до религии был создан образ бога, и он такой же древний, как образ тотема. Но ни отец, ни мать, ни жрец, ни бог не означали тогда то, что впоследствии. Мы видим, как богом называется умерший. Так, Эней называет умершего отца sancte parens, divinus parens ([«Энеида»] V, 47; 80); сравни у Корнелия Непота во fr. 12: deum parentem. В Риме, как сообщает Плутарх со слов Варрона (Qu. Rom. 14), отцы почитались сыновьями как боги, а дочерьми — как умершие; отцовские могилы чтились как святилища богов; и римляне говорили, что «умерший становился богом». Такие же представления и у греков. «Хоэфоры» Эсхила, «Финикиянки» Еврипида (например, 1321) говорят в своих отдельных местах о том, что умерших почитали как подземных богов и говорили покойнику: «ты, ставший под землей богом». Такой покойник назывался «блаженный бог» (δαίμων), и демоном звалась душа умершего. Известно, что у египтян каждый умерший становился богом и получал имя Озириса. Это раскрывает значение бога как мертвеца; он мертвец оживающий, умерший в функции рождения. Бог-отец — тавтологичный образ; бог родится сам и рождает (активно-пассивный он), и потому он — отец. Образ божества вполне тотемистичен; бог и тотем — одно и то же. Совершенно адекватны бог и царь, бог и жрец. Архонт-басилевс в Греции, rex sacrorum в Риме одинаково представительствуют за бога; образ царя небесного принадлежит сюда же.

Если не прибегать к лингвистике, но взять ряд слов в их готовом виде, как они функционируют в античных языках, то вскроются глубокие смысловые связи. Это слова с основой на di-da-de (θε):

dies — день	δῖος — божественный
dius//divus — бог	δία — имя всех царей в старину

diva — богиня
диво — дивный
divum — небо
dis//dives — богатый
Dis — Плутос, бог смерти
Dialis — жрец Юпитера

Diana — имя богини
Διώνη — имя богини
Διόνυσος — `имя бога
deus — бог
θεός — бог
δαίμων — бог

Сюда нужно прибавить имя Зевса, дающего в генетиве Διός, и такие имена богов, где основа на de-do-da содержится в начале или конце, как Де-метра, Посей-дон и т.д. Повторяю, и не прибегая к лингвистике[7], можно заметить, что все эти слова приводят к единству образов день—бог—небо. Самое 'богатство' обнаруживает свое «античное» значение смерти, подземности (сравни и русское *бог-атый*)[8]. Бог — это смерть, ставшая жизнью, преисподняя в значении неба, ночной мрак, преображенный в день.

Впоследствии у греков появляется некоторый оттенок, с каким отличают термины «бог» и «демон». Но первоначальной разницы тут нет; лингвистически, δαίμων древней, чем θεός. Покойный классик Н.П.Баранов очень верно поставил в связь δαίμων с глаголом δαίομαι, *делить на части*, а также сопоставил с *долей, участью, мойрой*[9] Можно считать совершенно доказанным, что 'бог' появляется в образе кравчего, расчленителя, раздатчика частей тотема-зверя, но и сам есть такой растерзанный, разделенный тотем-зверь. Здесь уже находятся образные предпосылки будущих умирающих и воскресающих богов, богов, растерзанных на части, как в Греции Дионис Загрей, как у египтян Озирис. 'Бог' — это тотем, производственный зверь, умерщвленный в схватке охотником — главарем коллектива, и в нем присутствует образ всей видимой природы. Он космос, небо, светило (рядом с δαίομαι сравни глагол δαίω, *жечь*[10]), преисподняя стороной своих рождений; но последняя черта более стабилизируется потом в образе 'отца'

ЛЕКЦИЯ VI

Римский 'отец', pater familias, слит с гением, и это принималось в науке за позднейшую механическую контаминацию. Что такое римский гений? Считается, что это душа. Но есть две души: так сказать, духовная, anima, и телесная, гений. Эта телесная душа смертна и соответствует всеми физическими чертами человеку, которому принадлежит. Следовательно, гений изображается в виде портрета определенного человека. Но не только человек имеет своего гения. Его имеют боги, местности, вещи, весь мир одушевленный и неодушевленный мир, и это-то и обнаруживает его тотемистический характер. Понятие о душе, так, как мы себе

это сейчас представляем, относится к позднейшему анимистическому мышлению, и в до-родовой период его нет. Все в природе и в окружающей жизни, в предметном мире и быту, имело своих гениев, была ли это постройка, ландшафт и т.д. Гений — двойник человека, природы, вещи, вторая их сущность.

Изображался гений стереотипно, и это его изображение привешивали, никогда не снимая. Оно представляло собой картину жертвоприношения: отец в тоге, семья, прислужник совершают его. Прислужник подводит жертвенное животное, отец его закалывает. Нужно обратить внимание на то, что приносящими жертву изображаются или отец, или сам гений, что и дало повод думать о позднейшем их слиянии. Поучительно здесь и то, что гений не принимает, а совершает жертвоприношение. Отец ли, гений ли, но один из них одет при этом в тогу, покрывающую его с головой, что представляет собой одежду молящего, жертвоприносящего. Часто гений изображается среди двух танцующих и возливающих ларов. Из священных предметов здесь фигурируют рог изобилия и чаша. Атрибутом гения служит змея; фрески из Помпей изображают гения в виде юноши со змеей, и при этом тот не в тоге, а обнажен.

То, что гений не пассивно принимает жертву, а пассивно-активно и принимает ее, и совершает, говорит о древности образа. Тотем — это то животное, которое умерщвляется, и тотем — тот главарь-коллектив, который умерщвляет. Рог изобилия, образ всерождающей земли, указывает на космическое, тотемистическое значение возлияний и закланий; это не позднейший частный культ с выдвинутой ролью отца, а образно переданное представление о смерти тотемного животного, видимой природы, и его воскресении в виде изобильных земляных плодов. Тога, наброшенная на голову, означает покрывало, земной и небесный покров, который нужно сравнить с покрывалом невесты, покойника, элевсинского посвящаемого, с балдахином священной мебели и утвари храмов[1]. Тога, покрывающая голову, и змея говорят о хтоническом характере картины, рог изобилия[2] и пляска ларов — о смерти как рождении.

Гением римляне клялись, как собой, и там, где мы говорим «я», римлянин говорил «мой гений», «гений такого-то». Это был двойник человека. Но этому двойнику посвящались браки, брачное ложе, день рождения; это двойник, обращенный к жизни и плодородию. Он, конечно, не человека двойник, а тотема: понятий о человеке не было в пору таких древних представлений. Он — тотем рождений и жизни.

Эти образы хорошо сохранились в римском языке. Genialis значит *брачный, радостный, жизненный*, genere — *рождать*, geno,

древняя форма от gigno, — *рождаться*, genus — *род, племя, народ*, genu — *колено* (а колено у древних связано с рождением), gens — *род, племя*[3] Вот отсюда-то значение 'отца' как 'гения', а не из традиции вотивов. Genius — это тотем в аспекте жизни, рождений и брака, рога изобилия. Он 'рождающий' и 'рождаемый', отец и рожденный отцом, каждый член тотемистического коллектива в отдельности, главарь и весь коллектив.

Вот поэтому-то у многих народов, не только у римлян, существует вера в гения-покровителя, и, например, старинные финны объединялись в союзы по общему гению-покровителю. Они верили, что такой гений присущ каждому предмету в природе. Такой покровитель, общий родоначальник племени, в генезисе есть тотем, природа в целом и в отдельности, племя в целом и в отдельности.

Основу gen можно сопоставить в латинском языке с вариантной основой gem. Geminus значит *двойной, парный, полностью схожий близнец* или *двойник*[4]; gemo — *вздыхать*[5] Эти два образа еще выразительней в греческом языке, где ψυχή значит *жизнь* и *душа* по признаку такого же дыхания, дышания и ἕτερος, что значит *один из двух, другой*. В смысловом отношении греческому ἕτερος, 'другой из двух', соответствует латинское alter от altus, что значит 'высокий' и 'глубокий' (небо-земля)[6] Один из двух, другой из двух, другой — вот кто такой гений, — парный, полностью схожий близнец. Тотем смерти есть всегда и тотем жизни. Гений есть то же, что душа, это верно, но не позднейшая анимистическая душа, представление о которой приближается к нашим современным понятиям, а душа в значении 'жизни' второго аспекта смерти. У античных народов души живут на том свете, в преисподней. Однако Платон показывает рождение души где-то в царстве, соответствующем преисподней—небу. Души отсюда отправляются в жизнь, а затем возвращаются в преисподнюю, где им присуждается двойная участь: либо ход вверх, на небо, в свет, либо ход вниз, в преисподнюю, во мрак. Два рода душ всегда распределяются как души-свет и души-тьма. Вот в таком значении одной из душ, души жизни, связанной со смертью, в значении греческой ψυχή (жизнь-душа) следует понимать римского гения, — лишь у него более выражены и подчеркнуты былые тотемистические черты. Его тотемистичность, его космизм сказываются в том, что у стоиков он становится частью мировой души, у неоплатоников — божественным демоном. Почему это так, ясно: гений-тотем — не только душа каждого в отдельности члена тотемной группы, но и душа тотема, всей природы. Он этим δαίμων — *бог, божественный демон*. В платоновском «Федоне» (107D) δαίμων совершенно слит с челове-

ской душой, как ее двойник, водитель души в место загробного суда, как своего рода гений в функции смерти, доставшийся человеку еще при жизни.

Гения имел и каждый бог. Это было бы совершенным нонсенсом, если б тут не заключались обычная архаическая тавтология, обычное дублирование одного и того же образа в нескольких разноморфных метафорах. Каждый бог имел своего гения, потому что и был гением; но понятие 'бога' прошло потом в религию и получило новые смысловые функции, 'гений' же не находил применения в новых идеологических условиях и закоснел в быту. У римлян это не то двойник, не то ангел-покровитель, у других народов — понятие души, духовного дарования, таланта, душевной особенности.

Я сказала, что каждый бог имел своего гения. А богиня? А женщина вообще? Богини и женские ипостаси имели полное соответствие гению в женской форме, и это была Юнона.

Как римлянин клялся своим гением, так римлянка — своей Юноной, и это нельзя не сопоставить с клятвой грека-мужчины Зевсом, а гречанки-женщины Герой. В известной области Зевс, бог неба, соответствовал гению, а Гера — Юноне.

Juno — богиня и царица неба, брака, родов. Ее имя близко соединено с именем бога неба Юпитера-Иова; была Иуно и в форме «Иовия». Древнейший культ Юноны (Иуноны) был связан с новой луной ('луна' — 'иуна') и ее рождением. Как новорожденная, обновленная луна, Юнона была богиней женских функций. Можно сказать, что в функции плодородия каждая женщина тотемистически связывалась с луной (была одной из лун), мужчина — с солнцем (одно из солнц); так и впоследствии любовники призывали в молитвах Солнце, любовницы — Луну (Пиндар у Sch. Theocr. II, 10).

Юнону призывали беременные, роженицы, брачащиеся; ей посвящались новорожденные. Древнейшие женские функции Юноны определялись светом и женским плодородием. Имя Юноны легко сопоставляется с такими словами, как jugo-jungo, 'соединять браком', от jugum, *ярмо*, как junior, *моложе*, от juvenis, *молодой* (наше 'юный'). Особенно интересно своим значением jugum, *ярмо* (наше 'иго')[7] Первоначально это перекладина, поперечный брусок, 'весы' Ярмо имеет много интересных значений. В основном — это горизонт, предел между небом и преисподней. Одновременно и вещь, и животное. Так, древние македонцы перерубали пополам голову собаки, клали переднюю часть вправо, заднюю — влево (семантика правого—переда, левого—зада!) и между ними проводили вооруженное войско (T. L. 40, 6). 'Пройти через ярмо' считалось равносильным рабству,

смерти, страшному унижению. В то же время ярмо могло перерастать в образ арки и свода, ворот, что означало небо, жизнь. 'Весы' не нужно представлять себе в виде современных торговых весов. Это перекладина, горизонт, один конец которого — небо, другой — преисподняя. Поэтому-то весы служат атрибутом богов-демиургов, как Фемида; только впоследствии абстрагировали и аллегоризировали образ 'правосудия' и 'равновесия' В «Илиаде» весы появляются то и дело в руках Зевса, и он взвешивает на них смерть и жизнь, долю, участь. Гомер ясно говорит, что чаша, идущая вниз (например, у Гектора), соответствует заходу дня, пути в преисподнюю, удалению бога света; а вверх идущая чаша — это жизнь, день, свет[8]. В основе здесь лежит семантика 'верха' и 'низа', а также 'полукруга' и 'межи' в виде ярма, арки, коромысла, перекладины. Как показал Узенер, такая перекладина на двух поперечных брусках означала соединение 'двух' в единое целое; ярмо — образ 'пары' как в смысле близнецов, двойников, так и в отношении брака, супругов ('сопрячься' тот же образ), первоначально сопрягшихся животных[9] Таким образом, богиня брака не случайно носит в своем имени смысловые черты таких слов, как 'брак' и 'супружество' Точно так же Juno и *юность* очень близки не в силу простого созвучия. Как показала наука, Juno первоначально означает 'юная' но только в форме не прилагательного, а в более древней форме — существительного; *юно* значит 'юница', имя каждой женщины — как бы Юна. В тотемистическом коллективе все женщины носят одно имя, имя тотема, и это имя определяет их; уже от него, от имени всех молодых женщин, 'юная' приобретает значение 'молодой' Так происходит семантизация всех слов в языке: условная метафора становится безусловным понятием.

Таким образом, Юнона у римлян, у греков Гера — имя тотема, богини, коллектива и каждой женщины. Вот почему у каждой римлянки «своя Юнона», и она ею клянется, как гречанки Герой. То же нужно сказать о греческом Дии, о римском Иове или гении. Это имя тотема, имя каждого мужчины; впоследствии только греческие цари продолжают именоваться Диями (=Зевсами). Если у египтян каждый умерший называется Озирисом, то потому, что тотемистический коллектив живых людей представляется этому самому коллективу как племя умерших (или, говоря словами Гомера, «славное племя мертвецов»[10]). Каждый член племени-коллектива носит одно и то же общее имя бога-тотема. Так собственные имена рождаются из имен собирательных и нарицательных; так будущие Марии и Иваны первоначально означают тотема-'женщину' и тотема-'мужчину' Напомню, что каждый умерший египтянин назывался Озирисом;

А.Н.Веселовский показывает, как Ивановы дети — все вообще люди (Ивановичи), Иван — каждый «крещеный», независимо от имени, полученного при рождении.

Молодая плодородящая женщина (не старуха бесплодная и не ребенок) представляет собой Юнону, как рождающий мужчина — гения. Это 'отец' и 'мать' до-родового периода. В аспекте рождений и жизни они семантически означают небо, царя и царицу неба. Человек еще нисколько не замечен; он — parens, 'появляющийся' 'подобный' каждому другому (сравни французское pareil). Людские отношения основаны на полном, безличном равенстве друг другу, как близнецы-двойники. Никто никакими чертами не выделен. Это период до-религиозный, потому что никакой зависимости ни от кого и ни от чего не чувствуется и никто над человеком не главенствует. Такое восприятие рождается у человека под влиянием, однако, его полной зависимости от природы, противостоять которой он еще не умеет; но реальные законы жизни им не осознаются, и он-то никакой разницы не делает между мощными силами природы и своей полной беспомощностью. В субъектно-объектном мире, где мысленно живет первобытный коллектив, человек не отделяет себя самого от природы, от бога, царя и тотема.

Если образ Юноны связан с 'парой' и образ гения — с двойником, то это речь идет о тотеме неба-преисподней, о единично-множественном тотеме; 'два' есть 'много' и предшествует 'одному'

Каждое существо, каждый предмет имеет своего двойника, и это вытекает из всей системы тотемизма.

У греков сохранилось любопытное понятие о жизненной силе, присущей одушевленному, но и неодушевленному миру. Это μένος, особенно часто встречающееся в гомеровских поэмах. Гомер говорит о μένος'е огня, солнца, бури, рек, зверей; у трагиков μένος'ом наделены волны, реки, зима, кровь. Часто μένος означает 'гнев', но и 'силу' в значении 'души' Эта сила-душа говорит; к ней обращаются как к человеку, и она служит его эквивалентом. Подобно гению, менос слит с человеком, о котором идет речь.

И здесь опять-таки на греческой почве, как и римской, видна связь двойника, близнеца, души со смертью или жизнью. Менос — языковой дубликат к μέρος[11], что значит *часть, доля, участь*. Мерос одной основы с 'мойра' с глаголом μείρομαι, *делить, уделять*. Эти бесчисленные словообразования с основой на мар-мор-мер хорошо известны своей семантикой всем европейским языкам: с-мер-ть, мор у нас, например. Самый образ передает понятие смерти, ставшей жизнью; в античных языках это образ судьбы, мойры, мероса, участи, доли. Тотемистическое

сознание представляет себе долю в виде двойника, души. Это доля тотема-зверя, который разделяется и раздается каждому; части тотема-зверя являются долями, частями, участями жизни—смерти. Каждая доля тотема есть тотем-природа, представляемая конкретно в виде огня, воды, земли. Афанасьев и Потебня показали, как в русском фольклоре 'доля' есть огонь и двойник человека, отдельное существо; ее топят, бросают в воду, сожигают, вешают[12]. То она — Мара, душа, душит во сне; она дерево, душа и человека и растения. На этом образе заложена вся будущая так называемая майская обрядность. 'Май' означающий зелень, сожигается, топится, вешается; он представлен в виде дерева, соломенного чучела, куклы и в русском, например, фольклоре слит с обрядностью Ярилы (ярое, яркое солнце) или Костромы; на Западе больше подчеркиваются процессии, брак майского короля и королевы мая, насильственная гибель (последнее — в меньшей степени). Образ доли, судьбы, смерти, созданный типичными особенностями тотемизма, впоследствии стабилизируется в метафорах смерти и воскресения растительности — в метафорах уже земледельческих.

Таким образом, 'душа' могла метафорически выражаться в виде двойника, судьбы, доли, гения и многого другого, и каждая из этих метафор, в свою очередь, дублировалась другими метафорами.

ЛЕКЦИЯ VII

Гений — чисто римское явление, какого нет у греков. Зато греки имеют очень специфичные представления о героях. Если гений — двойник, пара, если в гении 'двое' метафорически передают 'множество', то герои, хотя и выступают впоследствии единично, по своей смысловой природе множественны. Герой в основном есть покойник. Герои — это умершие. Весь их культ говорит о смерти: им возливают мед, вино и масло, молоко, им, как умершим, творят обряд, обращая лицо на запад. Герой — тотем в состоянии захода, под землей. По большей части греки считали героями эпонимов местности, основоположников городов и племен. И это понятно: герой — топонимический носитель, образное выражение 'племени' — 'страны', племеначальник и в этом смысле, еще до-родовом, 'предок' Как тотем он есть весь коллектив и его часть, местность (позже город), главарь племени-коллектива, отец. В тотеме слито 'все' и 'одно' и эта противоположность одновременна и лишена временной ступенчатости. Когда эта темпоральная слитность заменяется каузаль-

ной последовательностью, появляется генеалогия, и тогда-то тотем становится «предком» во временно́м значении 'предшественника' племени. Как у покойника, место культа героя — могила; самая героизация есть воздавание умершим заупокойных почестей. Поздне́й не все́ умершие получали героизацию — главным образом основатели городов и выдающиеся деятели. Роль культа героев в Греции так велика, что ее трудно переоценить. В бытовом обряде, в фольклоре, в религии, в театре, в литературе, в искусстве эта роль является самой первой; она порождает великие последствия и для будущего — как в области христианской религии, так и для литературы далеко не одной античности.

Герой первоначально зооморфен, и следы эти сохранились в Греции, где еще бог Дионис представлялся в виде героя с бычьими ногами[1] Правильней было бы сказать, обозревая обширный пантеон героев, что не одни звери, но вещи и растения, будучи тотемами, были в своей хтонической функции и героями. Тот ареальный мир, который представлялся первобытному человеку реальным — по-нашему, мир смерти, — населялся коллективом героев или умерших. Герои делают в позднейшем так называемом культе то, что делают люди в коллективе. Герои едят, герои рождают, герои живут. Впоследствии, в культовой обрядности, героев моют, кормят, одевают. Герои живут. Их жизнь, хотя они и мертвецы, выражается в их еде и оплодотворении, после чего они уже перестают быть героями и получают характерные черты богов. В силу этого греки часто называют героев подземными богами, или полу-богами, или даймонами. Термин «полу-бог» не следует понимать как половину бога; это бог не всей своей полной сущностью, а только частью, бог в подземных функциях, наполовину бог. Вот почему Гезиод называет героев «божественным племенем» и поселяет их на островах блаженных. Я уже говорила, что 'блаженный' и значит 'умерший'; а у греков (фиванцев) 'умереть' и 'стать героем' было синонимично[2]. Герои призывались рядом с богами, потому что разделяли с ними их смысловую сущность; в Афинах они были эпонимами фил, что́ представляет собой то же самое по сути, что и тотемы племен, что топонимические боги, что будущие боги городов и народов, что архонты или цари-эпонимы. Наконец, герои имели и такой эпитет, как 'богоравный'; нужно учесть еще и то, что умерших причисляли к домашним богам.

Могила — это жилище и храм героя, местность, где он живет. Могила — это земля—преисподняя и утроба, рождающая новое светило. Грек поэтому выкапывал близ могил ямы и там готовил пищу для мертвых (Luc. Char. 22). Римлянин сооружал

перед гробницей кулину (отсюда — кулинария), где приготовлял пищу для мертвых. «Кулиной», говорит Фест, «называется место, в котором сожигают трапезу при погребении» (ср.: «Раздавай хлебы твои при гробе праведных», Тов. IV, 17). Через яму кормится непосредственно сама земля, метафорически выраженная в 'умерших' и 'героях'

Первоначально герой нисколько не соответствует тому значению, какое мы вкладываем в него теперь. Воинственный, отважный характер герой получает впоследствии, и это вытекает из его подвигов в преисподней, где он борется со смертью и вновь рождается в жизнь. У Гомера героями названы Демодок (Od. 8, 483), знаменитый рапсод, вестник Мулий (18, 423), фэаки (7, 44). Но это потому, что 'певец' и 'вестник' — метафоры хтонические, а фэаки, жители блаженной страны, напоминающей потонувший Китеж, — племя умерших. Термин 'herōs' легко сопоставляется в античных языках с такими словами:

ἥρα	богиня Гера	her-us	хозяин
ἡρα-κλῆς	Геракл	her-ba	трава
her-cules	Геркулес	her-es	наследник
her-a	хозяйка	her-i	вчера

Можно, таким образом, сопоставить herōs, *герой*, с herus, *хозяин*, *владыка*; основа her ясно говорит, царем и господином какого царства является 'герой', — преисподней, которая в языках средиземноморского бассейна (как показал Марр[3]) передается основами ber-ther-her и сродными. Отсюда образ 'вчера' (с основой 'чер', ср. 'черный'), обращенный в смерть, на запад, отсюда и образ 'наследника', heri и heres[4]

Биография героя, жизнь героя составляет сюжет бесчисленных мифов, и об этом я буду еще говорить дальше. Кроме еды главный мотив его жизни — борьба, позднéй — подвиги; из 'врага' он становится 'другом' из 'побежденного' — 'победителем', и наоборот. Это решается в том и другом случае борьбой.

Герой — до-племенной тотем. Он как тотем совпадает с главой коллектива и с самим коллективом, но и со всей внешней природой. Нам привычно знать, что боги являются олицетворением различных стихий. Но это же самое нужно сказать и о героях. Космос в тотемистическом понимании так же выражается в героях, как и в богах. Каждый герой — это огонь, вода, земля, небо; но отличие от бога в том, что космосы-герои имеют почти исключительно подземный, хтонический (говоря по-нашему) характер. Наибольший материал о героях помимо мифологии дают Гомер и трагедия.

Римляне переводили греческое 'герой' через lares (D. H. 4, 14) — лары, что также соответствовало значению 'бог', divus (Dio

Cass. 56, 41). Цицерон говорит, что римляне называют ларами то, что греки — даймонами (Cic. Tim. 11). Из всего этого видно, что 'умерший бог' или 'герой' на римской почве был близок ларам. Не нужно смущаться тем, что лары не единичны, но множественны. Таковы первоначально герои и безымянные боги. Обычно ларов двое, и среди них находится гений. Я уже говорила, почему их именно двое: потому что это образно передает 'множество' и потому что и 'гений', и 'герой' и 'душа' представляют собой аспект 'близнеца' 'двойника' В домашнем римском культе лар сливается с гением; это танцующий и возливающий юноша. В императорском культе лары не только сливаются в культовом отношении с гением, но и с душами умерших императоров. Это вполне понятно: лары, души, умершие и мертвые цари (императоры, первоначально главари-тотемы) — тавтологичные образы, которые отличаются друг от друга только разницей метафор. Как души, как мертвые, лары связаны с преисподней, то есть с недрами земли; они впоследствии и воспринимаются как боги земли, в аграрном уже значении, позже как боги земледельческой религии. Им после полевых работ приносились жертвы, которые состояли из поросят, вина и особых пирожков. Ларам посвящалась ниша в стене или здание с четырьмя входами, что имело космическое значение 'пространства' со странами света и входами в них. Ниша помещалась в атриуме, главном покое римского дома; она представляла собой маленький шкафик-часовенку, где находилось изображение ларов (из этой часовенки-ниши в атриуме развивается впоследствии «горка» в столовой, шкафик под стеклом, где стоят драгоценные семейные вещи, фарфор, статуэтки и т.д.). Как образ земли-преисподней лары получают черты 'домового' Это, с одной стороны, ангел-хранитель, гений, покровительствующий дому, а с другой — темная сила; ей дают начатки всех кушаний, и римская семья приносит ей печенья и цветы (так как цветы, хлебные блюда, трапеза — метафоры, тавтологичные 'земле'). Лары тесно связаны с пенатами, олицетворением еды; в родовой периодх объединяет культ очага и семьи. И пенатов, как ларов, двое; это сидящие с копьями юноши ('сидение' — метафора преисподней, и оно имело место в погребальной обрядности: античные люди в быту не сидели, а полулежали). Пенатам выставлялись тарелочки с едой и солонки в связи с хтоническим значением 'соли'

Варрон говорит, что лары тождественны манам, душам умерших[5] Так оно семантически и есть. Нельзя отделять ни лингвистически, ни по смысловому значению ларов от ларвов. В римской народной традиции ларвы бытовали как скелеты, как вампиры, которые мучают живых и мертвых. Larvatus значит 'помешанный', 'исступленный'; это сближает ларвов с эриниями,

с беснующимися менадами у греков, с женскими олицетворениями смерти в аспекте оргиазма[6]. Смерть часто изображается поэтому пляшущей; пляшут лары, пляшет гений, пляшут и ларвы под аккомпанемент флейты; у ларвов имеются и Дионисовы атрибуты. В ателланах, римском (первоначально-оскском) народном фарсе, ларвами называются страшные и уродливые маски. Это приводит к очень интересной проблеме. Мы знаем по «Пиру Тримальхиона» из «Сатирикона» Петрония, что ларвы в виде пляшущего скелета подавались на пиршественный стол, где и плясали под песню о смерти[7] Этим ларвы выполняли функцию актера, который тоже сперва выступал на обеденном столе, предшествии подмостков; ларвы совершенно сливаются в сценических функциях и с куклами, тоже плясавшими или игравшими на пиршественном или особом столе. Возникает параллель и к кукольному мертвецу, который подавался в гробу (по словам Геродота) у египтян после пира[8]. В народном фарсе это маски. Между тем у римлян по этрусской традиции маска называется persona, и Альтгейм связывает это название с именем этрусского бога смерти Перзу-Ферсу[9] Из образа 'персоны', маски рождается впоследствии понятие 'особы', 'личности', как бы противоречащее своему первоначальному, именно 'безличному' характеру 'маски' Однако таков ход почти всех понятий, вырастающих из противоположного смысла; да, действительно, 'личность' есть 'персона' 'маска' Лингвистически, основы на per-par-lar очень близки; они составляют разновидность основ на her-ber или tar-thar[10] Это знаменитые образы-основы, которые отпочковываются в таких словах, как тар-тар (преисподняя), Иш-тар (богиня преисподней у вавилонян), как гер-ой, пер-су (бог смерти у этрусков), пер-сона (житель преисподней), мер-твец, лар или лар-в (умерший), пар-енс (родитель) и т.д. Маска — это лицо мертвеца, то есть мертвец, дубликат самого себя; в могилу умершего клали маску, клали на его лицо. Маску клали и на лицо актера: античный актер, как и всякий покойник, играл в маске. Мы знаем по греческой трагедии, что трагический актер изображал героя, что трагедия была связана с героическим культом, что в трагедиях действующими лицами являются герои в масках. Связь ларов и ларвов, связь ларвов и масок, связь масок, актеров и кукол далеко не исчерпывается, так сказать, собой; сюда принадлежит и связь с миром героев. Мы стоим перед обширным и многообразным явлением, которое в своей смысловой сути порождено образам смерти как страны, населяемой умершими, которые то умирают, то воскресают, но в том и другом виде действуют и, как это ни странно для нас, живут.

Мне остается прибавить, что лары и ларвы близки в смысловом и лингвистическом отношениях к лемурам, душам умерших,

культ которых был связан с ролью римского 'отца', а также к Ларенте или Ларунде, божеству смерти[11]

Не один Варрон, но и Апулей сближает ларов и ларвов с манами, душами умерших: он говорит, что лемуры делились на ларов, ларвов и манов[12]. Это подтверждается кроме лингвистики и семантики также и данными культа. Праздники ларов, лемуров и манов имели май своим общим месяцем. Между тем маны держат нас все в том же кругу хтонических образов. Трудно сказать, что такое маны, трудно перевести этот архаический образ на язык наших современных понятий. Маны — образ 'множества', и они фигурируют не в единственном, а во множественном числе. Это во-первых. Во-вторых, они появляются как боги-маны, di manes, и это означает 'подземные боги' В-третьих, маны — это единичный покойник, его часть; поэтому римлянин говорит «манам такого-то», и это речь идет об умершем. Здесь знакомый нам тотемистический комплекс: маны — 'много' и 'один' маны — 'боги' и 'умершие' Это те, которые живут в ареальном мире, жители-тотемы. Их погребают, но им же празднуется день рождения — рождения мертвых, а не живых, конечно, день рождения из смерти. День рождения, день розы и день фиалки — заупокойные праздники; цветы связаны с кладбищем и со смертью как землей и ее порождением. Покойник космичен; это еще не человек; это новый тотем, небо и земля.

Герои, гении, лары, маны и т.д. — это воображаемые члены тотемистического коллектива. Это космос, но не люди. Они множественно-единичны, безымянны, безличны, равны между собой во всех своих чертах, все двойники друг другу и себе самим, но при этом и двойственно-едины; они звери, неодушевленные предметы и вся видимая природа; один из них вожак и главарь, но и они все, и он — тотем, имя которого (собирательно-нарицательное) является общим для всех и для каждого в отдельности.

ЛЕКЦИЯ VIII

Не один лишь писатель имеет право брать предметом изображения только те факты, которые он лично выделяет как нужные ему для его главной идеи, которые наиболее выразительны для его художественных целей. И ученый имеет право поступать точно таким же образом; и ученый вовсе не обязан заниматься исчерпывающей регистрацией решительно всех фактов, относящихся к его проблеме. Есть различные цели в науке, как и в искусстве. Иногда для теории гораздо показательнее один

небольшой факт, хотя его мало историку. Я сознательно позволяю себе останавливаться на тех отдельных фактах, которые наиболее выразительны для моего вопроса. Как ни был их подбор не полон, но он показал антиреальный мир, сконструированный первобытным сознанием, мир природы и его обитателей, показал странное содержание мифотворческих образов, совершенно отличающееся от содержания наших образов, слов и понятий.

Но, кроме того, из всего сказанного вытекает несколько чисто-теоретических выводов, и чтоб их оттенить, я не буду бояться повторений. Во-первых, первобытное сознание носит характер мифотворческий и создает мифотворческое восприятие мира, которое строит окружающее антиреально, ареально. Совершенно неприменимы наши реалистические мерила и суждения к этому особому пониманию жизни в форме смерти. Первобытный космос ареален. Во-вторых, в первобытном ареальном мире абсолютно отсутствует человек. Это необходимо осознать. Человека мифотворческое сознание не знает; то, что мы принимаем здесь за человека, является всей видимой природой плюс все окружающее, вплоть до вещей. Нужно забыть человеческую наружность и человеческие свойства, потому что ничего этого здесь и нет. В-третьих, здесь нет и природы или вещей, как нет человека. В тотемистическом миропонимании люди, природа, вещи — одно нераздельное целое. Я это неизменно повторяю, так как для нас всего трудней представить себе, что какой-нибудь герой, Тезей или Ахилл, это вовсе не человек, что река, солнце или небо — это не природа, не солнце, небо, река, что стол — не вещь. В тотемистическом миропонимании стол есть небо, солнце, преисподняя, живое и мертвое существо, тотем. Антропоморфность, зооморфность, физиоморфность и пр. ровно ничего не значат по существу и нисколько не говорят об осознании свойств человека, зверя или природы, как таковых. Вот об этом нужно помнить. Под человекообразной формой выступает весь в целом и в частях космос. Под космическими силами действуют люди, звери, растения, вещи в их слитном виде; а человек, слитый со зверем, вещью и растением, — это не человек в нашем понимании. Если миф говорит о внешней природе или вещи, он говорит о живом, подобно человеку, мире. Если в таком мире фигурируют люди и живые, вообще, существа, — это внешняя природы и вещи.

В-четвертых, первобытное мифотворческое сознание абсолютно лишено способности символизировать и аллегоризировать, так как для этого требуется умение отойти от самого себя и противопоставить один образ другому (уже не говоря — образ —

понятию); процесс сложного отвлечения признаков чужд этому сознанию. Тем самым и наш семантический анализ ни в какой степени не задается целью вскрывать аллегории мифов и образов. Мы считаем, что наши понятия в известной мере отражают сами явления, точней, что объективная действительность отражает себя в наших представлениях о ней. В нашем современном мышлении окружающее не аллегоризируется, а непосредственно отражается; мы понятийно воспринимаем его и судим о нем. Мифологические образы представляют собой форму, в которой выражаются восприятия окружающего, форму, исторически-предшествующую понятийному сознанию. Тут различные планы восприятий мира, тогда и теперь. Никаких аллегорий мы в том плане не ищем. Мы только переводим язык мифотворческих образов на наш язык понятий. Наш «здравый смысл» тут, разумеется, неприменим. Совершенный вздор, когда говорят, что семантический анализ возрождает Макса Мюллера. Мифологические школы считали, что мифы представляют собой аллегории: вот в двух словах сущность этих школ. Леопольд Воеводский теоретически спорил с этим, но на практике видел в каждом мифе солярно-лунную аллегорию[1] Перевести язык образа на язык понятий невозможно; очень неточно и очень условно мы можем только вскрывать смысловое значение образов как их значение всегда прямое и непосредственное, как значение единственно возможное, рядом с которым нет никакого другого, то есть аллегорического. 'Стол' не есть аллегория неба, а именно само небо, и в этом-то все своеобразие мифотворческого мышления. В церковной символике 'стол' (престол) есть аллегория неба. Нужно прочувствовать разницу мыслительных эпох: чтоб стать аллегорией неба, стол должен был перестать быть вещью-природой; природа и вещи уже должны были быть обособлены и противопоставлены; и только тогда мог состояться обратный процесс их смыслового объединения в форме аллегории. Итак, говоря короче, аллегория есть производное понятийного мышления, умеющего абстрагировать признаки явлений и подвергать их аналитико-синтетическому рассмотрению.

И, наконец, в-пятых... Нужно обратить внимание на общие законы семантизации и формообразования. 'Молодая' называется так не потому, что она молода, а вследствие того, что всякая женщина с плодородящими функциями есть 'юная', есть Юна (Юнона). Вдумаемся в это. Не по логическому признаку девушка 'молодая': не потому, что ей 15—16 лет. Она 'молода' в течение всего периода женской потенции. Это свойство Юноны, женской природы. Каждая девушка есть Юнона. Тотемистическое мышление не каузально; оно творит слова не в логической при-

чинной связи с содержанием слова, не по реальной роли предмета (что бы тут Марр ни говорил); напротив, здесь не только нет никакой причинной зависимости между назначением предмета и его наименованием, но имеется между ними полный логический разрыв. В самом деле, по какому принципу происходит наречение предметов при тотемизме? Какие признаки предмета ложатся в ту эпоху основой словообразования? Вот в том-то и дело, что мифологическое (мифотворческое) мышление не определяет предмета со стороны его признаков. Оно еще не умеет замечать признаков, а тем более объединять их («характеризовать» ими). Оно берет любой предмет, имеющий реальные признаки величины, цвета, качества, назначения и т.д., и наделяет его образными, воображаемыми чертами, идущими мимо признаков предмета. Так, *левый* означает 'смерть', *правый* — 'жизнь', *красное* — 'воскресение' или 'зной', *сосуд* — 'зверя' или 'город' и т.д. Тут, следовательно, решающую роль играют не признаки предмета, а его семантика. Значимость заменяет признаки; всякая значимость и есть признак. Примитивный ум может различать предметы и многое видеть, но соотносит он неправильно. Мы уже не чувствуем этого в таких наименованиях, как *отец*, *раб*, *царь* и т.д., потому что эти слова живут до сих пор и представляются нам логически соответствующими своему содержанию — тому, которое мы сами в него вложили впоследствии. Мы уверены, что *отец* искони означал кровного родителя и никак не мог означать ничего другого. Но это грубая ошибка. Бог, преисподняя, жизнь в форме смерти, жрец — вот кто назван *отцом*, и только.

В следующий период, родовой, продолжается наименование предметов не по рациональным признакам, то есть не по их свойствам. Но тут уже, в эту новую эпоху, имеется большое образное наследие от до-родовой культуры, которая полностью продолжает жить и в родовом обществе. Однако она только формально кажется неизменной. На самом же деле ее прежнее, тотемистическое содержание наполняется новым смыслом родовых связей и аграрных представлений. Старое содержание продолжает жить, это верно; но оно приобретает характер формальной категории. Так, *брат*, *гроб*, *отец*, *царь*, *бог* и все прочее остается, но смысл их иной (брат — по крови, отец — родоначальник, бог — растительность, гроб — материнская земля и т.д.). Это перемещение значений, при соуживании старого с новым, носит «стадиальный» характер. Повторяю: воображаемая значимость предметов, подсказанная эпохой, в следующий период античной истории сменится другим, новым значением, тоже подсказанным своей, новой эпохой и такой же условной. Но новое значение не отбросит старого и не начнет создавать новых

форм. Новое значение образа вытеснит старое, которое будет, однако, соуживаться с новым.

Так как образ создает слово (в широком смысле), то возникновение мифа не отличается от возникновения слова, с той только разницей, что область мифа шире области слова. Но там и тут первобытный человек идет не от рациональной логики, которой еще не владеет, а в разрыве с ней. Культура создавалась от проекции человеческих представлений на внешний мир, хотя эти представления и были своеобразным выражением этого же внешнего мира.

Я хотела бы обратить внимание и на такие слова, которые связаны якобы с социальными институтами. Однако 'раб' или 'царь' существовали до рабства и до царской власти. Как же могло функционировать представление о вещах, которых не было? И здесь вопреки тому, что до сих пор говорилось, нужно сказать, что античное понятие рождается до факта, который впоследствии передает и к которому прикрепляется, что понятие рождается из метафоры. *Раб* означало 'смерть' Когда появилось социальное явление рабства, пленник, вещь, бесправное существо, зависимое от владельца, стало называться *рабом*. Явление существует, когда его нет, в другом виде. Если образ остается формально одним и тем же, то семантически он изменяется и переходит в отличные друг от друга состояния. Вместо параллельного совместного процесса форм и смыслов мы видим то различные «формы» одного и того же «значения», то одну и ту же «форму» в разноречивых «смыслах». В первом случае это разные слова с одним и тем же содержанием, например: *бог, царь, жрец*. Во втором случае это одно и то же слово с различными значениями, например: 'отец' до-родового и родового периода, герой и т.д. Такие же два явления существуют в области мифов, сюжетов и пр.; они, как закон семантики или морфологии, универсальны. Да, понятие существует до определяемого им факта и не в силу альтернативы — либо сперва факт, а потом о нем понятие, либо сперва понятие, а потом факт, — а потому, что и самый факт, и понятие об этом факте всегда возникают из непохожих на себя, различных в отношении к себе видов. Так, образ 'раба' в отношении к понятию «раб» прогенетичен, до-понятиен. Понятие «раб» создано образом, ничего общего не имевшим с этим понятием, а именно этим образом оно и создано, образом, который логически ничуть не связывает сущность социального явления, раба, со словом, эту сущность определяющим. Так понятие «раб» существует еще до того, как рабы исторически появляются. Как же оно существует? В образе 'раба' Явление, когда его нет, живет в другой форме или другом значении; скрытое появляется, явленное принимает форму скрытого.

Этот большой закон семантизации (в другом аспекте — формообразования) далеко обгоняет мелкие эмпирические факты отдельных развитий, стадиальных изменений и других видов кажущейся эволюции. Его открытие составляло душу моих работ еще со студенческой скамьи. У Марра этот закон назывался «наименованием по функциональным признакам» и был понят Марром как «переход значений слов по функциям в производстве». По Марру, первое, генетическое значение создавалось производственной потребностью; затем оно передавалось по функции. Так, например, первым питанием служили желуди; когда появились злаки и хлеб, они, выполняя функцию желудя, стали называться во многих языках желудями. У Марра и у меня факты одни и те же, но их теоретическое обоснование различно. У Марра — линеарный переход языковых значений по производственной функции нарекаемого предмета. У меня — отрицание того, что первобытное сознание могло понимать производственную функцию: предмет нарекался метафорически, без всякого отношения к его реальной функции в производстве. Вполне сходясь с Марром в практических результатах его лингвистического анализа, я хотела бы подчеркнуть, что вижу здесь не «переход значений по функции», а принципиальный, общий закон для всей системы семантизации, который показывает, что каждое значение имеет иную, особую форму существования, совершенно непохожую на данную, и что эти различные состояния переходят друг в друга, живут в скрытом виде или появляются, теряя свой смысл. Это вечное движение создает культуру во всем ее объеме, поднимает ее и уничтожает.

Ничего нет необычного, когда говорят о формах или содержании мифа. Но почти не принято обращать внимание на его композицию. Между тем вопрос композиции архаической образной системы — это вопрос, так сказать, синтаксический, первостепенный при выяснении основного характера мифотворчества. Композиция мифа возникает непроизвольно, как прямое выражение создавшей его конструкции мысли. Здесь сказывается особое восприятие времени и пространства, но главным образом причинности. Миф в его образной системности, обнажает главную черту системы первобытного мышления — ее антикаузальность. По композиции каждый миф есть система представлений с антикаузальной конструкцией. В такой системе нет причинно-следственного построения. Гений в тоге, покрывающей его с головой, совершает заклание животного, а два лара танцуют и делают возлияние; здесь же чаша и рог изобилия, змея. Напрасно стараются понять такую картину при помощи формально-логического анализа; напрасно хотят расшифровать ее при по-

мощи нашего, современного понимания времени (совершается-де жертвоприношение; приходит семья; прислужник подводит животное; тогда отец, покрывшись тогой, берет священные предметы и т.д. и т.д.), нашего, современного понимания пространства (картина привешивается к стене для украшения или религиозного напоминания, в знак почитания; змея — атрибут гения; пляска — черта обряда; рог изобилия — символ плодородия), при помощи нашего, современного понимания причинности («процесс» жертвоприношения; ряд поступков, с ним связанных, — один раньше, другой позже; последовательность действий, вызванных одно другим). На самом деле каждый образ этой картины представляет собой равнозначную метафору жертвоприношения (смерти-жизни зверя); все метафоры семантически повторяют друг друга, но только иначе оформлены; часть из них действенная (пляска, заклание, покрывание головы), часть — вещная (тога, чаша, рог изобилия), часть — звериная (змея), часть изображает людей (отец, семья, прислужник), часть — тотемов с человечьей наружностью (гений, лары). Ни процесса здесь никакого нет, ни последовательности. Действие здесь недвижно. Привходящих мотивов-метафор может быть сколько угодно, больше или меньше. Вот такая недвижная одновременность событий и составляет душу антикаузальной системы мышления. Тут нет причин и следствий, нет отличия между главным и придаточным предложениями происходящего. В мифе все части композиционного состава семантически дублируют друг друга.

Нужно, однако, обратить внимание и на морфологию мифа. Она чрезвычайно (в отличие от семантики) реалистична. Гений, лар — воображаемые существа; но и они имеют человеческие фигуры, не говоря о фигуре отца или прислужника. Чаша, змея, тога, жертвенное животное, пляска, возлияние — это жизненные акты, жизненные вещи, жизненные твари. Какой бы смысл в них ни вкладывался, они сформированы по зрительной аналогии с окружающей первобытного человека действительностью. «Но ведь это римский быт, а не первобытность», — могут мне возразить. Да, стадиально — римский быт, именно стадиально: на внешней поверхности. Но такая поздняя стадиальность не должна смущать, так как под нею всегда находится неизменная архаическая сущность.

Самое ареалистическое миропонимание, будучи создано историческими условиями реальности, формообразуется реалистически. Человек — часть мира, одно из его производных; основные процессы материи и духа идут поверх его головы — это все законы физические (химические) и биологические. Как мир, несмотря на свою величайшую и самую великую духовность,

совершенно материален и нигде, ни в чем не может быть раскрыт иначе, как только в материи, так не может бытийствовать ни одно идеологическое явление без конкретной формы. Философское рассмотрение так называемой природы показывает, что материализм и идеализм в их альтернативности односторонни; если материалистический диалектизм говорит о первенстве содержания над формой, то он себе противоречит в своем самом основном положении о первенстве материи над духовной деятельностью человека. Материя и дух, конечно, едины, и одно есть выражение другого, одно есть новое, иное состояние другого. Небытийного бытия мы не можем схватить; природа имеет дело только с бытием отформированных явлений. Первобытное сознание, как ни вообразительно его содержание и как ни условны его конструктивные методы, организует воображаемый мир с помощью реально существующих форм действительности. Это было бы невозможно, если б его до-понятийное, образное мышление не заключало в себе познавательных элементов. Первобытный человек, на которого не действовал опыт, умел создавать орудия, детище опыта; он умел различать огонь от воды, хотя называл их общим именем. Проблема осознания потребности, функции предметов и т.д. — философская проблема. Первобытный человек хорошо ощущал свои потребности и удовлетворял их лучше нашего; он только осмыслял их антизначно к их подлинной сути. Я хочу сказать, что первобытный человек имел сенсорные представления о реальной действительности, но придавал им, переводя в восприятия, совсем иное, ареальное значение. Как его мышление ни было образно, но оно включало общие, схематические представления о природе и вещах, вмещая в себя и элементарные о них знания. Глаза первобытного человека видели зверей, людей, светила, землю, небо, леса, горы и прочие вещи; они отличали круглую форму солнца и светил, делали различие между ночью и днем, мраком и светом. Это и есть реальные морфологические компоненты мифов и метафор. Какой бы амбивалентностью ни наделяло сознание каждую черту объективной действительности, но человек эмпирически имел дело с реальностью, в категориях которой и складывал свои впечатления. Из этой борьбы двух различных, но единых стихий материального и духовного порядка он строил свою систему образов, мифотворческих по содержанию и примитивно-реалистических, приблизительно реалистических по структуре.

Итак, миф, как я уже не раз говорила, есть непроизвольная форма первобытного мировосприятия. Его части или мотивы — это метафоры. Я считаю любую метафору местным, конкретизированным, уточненным, суженным образом; все метафоры оди-

наково представляют собой образ, но в различных видах и уточнениях; они равны между собой, дублируют друг друга в любом количестве и объединяются совершенно антикаузально вокруг того общего образа, который различными средствами выражают. В поэтической метафоре смыслы разные, хотя форма этих разных смыслов одна. В мифологической метафоре смысл один и тот же, статичный смысл образа, хотя метафоры и принимают различный вид. Мифологические образы и их метафоры являются бескачественными, однотипными и бедными содержанием. Этот факт снимает с семантологии обвинение в однообразии ее результатов. Философски миф представляет собой систему значимостей (метафор), которые не связаны причинно-следственной зависимостью, а в равной степени обозначают, хотя и на различный лад, основной смысл мифа (образ). Здесь с теоретической точки зрения важно то, что центральный образ не есть определенная, конкретная категория, не архетип смыслов, как это принимал Марр, вводивший понятие архетипа для пучков значений-слов. Нет, это не архетип, не конкретная категория, а семантический смысл, передаваемый метафорами. Этот основной образ можно воссоздать на основании семантики метафор, которые разноморфно его выражают, но сам он как образ вне метафор не существует. Миф, следовательно, есть система метафор, и эта система строится антикаузально, без причин и следствий; смысл мифа никогда не бывает обнажен и сам по себе, независимо, не существует; он может передаваться и присутствовать, быть выраженным только в метафорах. Уже одно это лишает миф какой-либо возможности быть аллегорией или символом: он не в состоянии выражать ничего, кроме самого себя, кроме основного смысла, породившего его метафоры. Центральный образ мифа невидим, но живет в разновидных формах метафор; его можно вскрыть и вытащить на свет искусственно; он существует, когда его нет, но, появляясь, теряет свою сущность.

ЛЕКЦИЯ IX

Мне кажется, что самой своеобразной чертой мифа служит то, что он нисколько не похож на свое содержание. Его морфология представляет собой, как и всякая форма, до такой степени трансформированное, иное качество внутреннего смысла, что без научного анализа трудно поверить в их полное органическое единство. Я говорю: «Трудно поверить». Да этому и не верят. Принято думать, что форма мифа должна передавать смысловое содержание непосредственно, что, скажем, солнце должно фигу-

рировать в мифе как солнце, что старик — это старый крестьянин из русской деревни, что дверь — это вход в комнату, замкнутая на французский замок, и т.д. Миф в своей морфологии до того не похож на свою семантику, что его можно принять за что-то другое — за пустой вымысел, за фантастический рассказ, за историческую правду, за реальность, за позднейшее повествование, за сказку современных народов, за современную поэзию. Этот самостоятельный, формально самодовлеющий характер мифа, обязанный его метафоричности, впоследствии остается сам по себе, в разрыве с генетическим смыслом, и получает свое особое существование в искусстве, языке, этике, быту, в науке, в праве.

Вот этот формально особый характер мифа нужно иметь в виду при теории мифов. Не следует ожидать, что первые мифы будут непосредственно говорить о природе и ее сотворении, об ее гибели и новом рождении, что древнейшие мифы дадут эсхатологии и космогонии. Мифотворческая архаика как раз наиболее отдалена от образов природы, от образов стихий, от образов гибели и возрождения[1].

Древнейшие мифы — это мифы героические. Они сразу же конкретны в своих формах и пользуются реалистическими метафорами вполне уточненными в пространственном отношении, верными по основному жизненному схематизму, вполне соотнесенными с общими внешними чертами объективной действительности. Герои — это по содержанию космическая категория: весь видимый мир в его воплощении. Образ, как видим, широкий, неопределенный, допускающий много ограничений. Образ, в содержании которого «все равно всему». И хотя верно, что он был именно таков, никогда в реальности, ни в одной стадии (Марр в этом вопросе ошибался) он реально не функционировал в виде подобного смешения и никогда в реальности первобытный человек не руководствовался им в своей эмпирике ощущений.

Морфологически герой всегда живое существо наподобие реальных живых существ. Охотник делает его зверем, рыболов — рыбой, скотовод — скотиной, земледелец — растением. Сюда же примешиваются с самого начала и черты живого человека. Герой говорит, думает, герой живет в обстановке быта, хотя бы и самого примитивного, но подобного быту самого первобытного человека; героев связывают не звериные отношения, а человеческие, такие, как у первобытных людей. Как ни элементарны орудия и утварь в первобытном обществе, но они сразу же фигурируют и в мифе. Все в нем реально, все в нем конкретно, ничего «мифического», фантастического, неопределенно-туманного

в нем нет. Героические мифы рассказывают о Ликургах и Пенфеях, о Перифоях и Терситах, об Орестах и Линкеях, но в каждом таком мифе непроизвольно откладываются формы первобытного мировосприятия, и больше ничего. Вся их повествовательная функция и весь характер их внешнего очеловечения — это формальная сторона; она заменяет абстрактность восприятий, в ту эпоху отсутствующую. Как это ни странно для нас, но эти борющиеся, похищающие и похищаемые герои представляют собой архаическую форму наших будущих абстракций, наших философий и гносеологий, систем наших восприятий мира...

Я уже говорила, что мифы о героях особенно богато представлены греческим эпосом и драмой. Здесь я не собираюсь их излагать, так как не даю учебника по мифологии; весь материал, а не только мифологический, я считаю знакомым, не требующим повторения. Однако, чтоб показать теорию мифа, я возьму несколько экспериментальных образцов. Вот, например, миф об Атридах, еще до его литературной разработки. Чтоб получить его древнейшую версию, нужно отбросить верхний слой мотивировок и характеристик, трактовок и этических абстракций. Это сделать легко: все, что относится к отвлеченному и расширительному толкованию, не принадлежит древнему мифу; ему не принадлежит типично-греческий рационализм трактовки с ее сугубой каузальностью. Миф по своей композиции — это конструктивная форма первобытного сознания; поэтому ничто так верно и легко не ведет к архаике мифологических версий, как структура мифа. Итак, миф об Атридах. Их, Атридов, двое — братья Агамемнон и Менелай. У Менелая Парис похищает жену Елену, и из-за этого возникает Троянская война. Агамемнон возвращается с этой войны домой, но за столом, во время еды, жена и ее любовник Эгисф убивают его. Со временем сын Агамемнона Орест и дочь Электра убивают Эгисфа и мать.

Атриды — сыновья Атрея. У Атрея тоже есть брат, Фиест. Они убивают Хрисиппа, своего сводного брата. Затем Атрей убивает сыновей Фиеста и подает их самому Фиесту в виде блюда. Атрея убивает Эгисф, сын Фиеста.

Атрей — сын Пелопса. Пелопс был убит своим отцом, Танталом, и подан богам в качестве блюда.

Итак, три структурно одинаковые версии мифа, расположенные генеалогически. В первой Агамемнон убит за едой; во второй убиты и обращены в еду дети Фиеста; в третьей убит и сделан едой сын Тантала. Во всех трех версиях дети убивают отцов, или отцы детей, или дети убивают за отцов, или убивают из-за отцов детей. Это «из-за» — более поздняя мотивировка как по своей каузальности, так и по морали. Миф ясно передает образ

умерщвления и съедания. Старое умерщвляется молодым, молодое — старым; то и другое съедается. Этот миф типологически передает первобытное мировосприятие: нетотема убивают и съедают, и он становится опять тотемом, и этого тотема убивают и съедают нетотемы, и он становится опять нетотемом. Несменяемая смена, и несменяемость постоянно сменяется — вот механика первобытной мысли. Охотничий тотемистический коллектив убивает и съедает зверя-тотема или отдельных людей — тотемов и нетотемов. Таковы реалии. Но мировоззрительно, в силу всех особенностей первобытного мышления, осмысление реальной жизни (охота за зверем и его съедание) совершается алогически, антилогически и вопреки прямому смыслу реальности, хотя выражает именно ее и создается именно ею. Прежде всего пассивные и активные формы не отличаются. Тотем и нетотем множественно-единичны и активно-пассивны, — поляризация всех этих образов (субъектное и объектное, единичное и множественное, положительное и отрицательное, пассивное и активное) снимается одновременной целостностью, которая объединяет то, что для нас — непримиримое противоречие. Итак, мировоззрительно тотемы умерщвляют и умерщвляются, съедают и съедаются, оживляют и оживают. Смерть и оживание, однако, тоже конкретные образы, а не понятийные отвлеченности. Смерть метафорически передается в образе 'отцов', всего 'старого'; оживание — в образе 'детей' всего 'молодого' Но это не зависит от возраста и не вызывается возрастом. Рациональной логики в мифе искать нельзя. Причинность здесь антикаузальна. Определение старости и молодости зависит не от причин возраста и не вытекает в качестве естественного, казалось бы нам, следствия. Причинность мифа особая, статическая в буквальном смысле, диктуемая положением образа, местом его, но не связью с фактором. Так, все зависит от того, кто умирает, а кто оживает: тот, который находится в позиции умирающего и умерщвляющего, — тот 'отец' 'старый', а оживающий и оживляющий — это 'сын' 'дитя' 'молодой' Меняются позиции — меняются маски — вот статарная причинность мифа. Что же до метафоры 'съедания', то она эквивалентна и 'смерти' и 'оживанию', она может относиться по своей семантике и к 'старому', к 'отцу' (в этом смысл убийства Агамемнона во время еды, за столом), но и к 'детям' к 'молодым' Итак, возраст тут ни при чем: не следует искать в мифе ни логики, ни причинных связей типа наших. Что миф не знает понятий возраста, говорит вечная молодость богов, но и героев и героинь, которые имеют детей и внуков, но вступают в брак с молодыми; эта вечная 'молодость' есть, в сущности, образ бессмертия (говоря нашими понятиями), образ 'жиз-

ни' Старых богов нет, потому что 'бог' и 'жизнь' эквивалентны. Есть старые герои, которые неизменно означают 'смерть'

Итак, старые и молодые, дети и отцы. Теперь я могу продолжить анализ мифа об Атридах. Метафоры 'убиения' и 'съедания' различны по виду, но внутренно однозначны и дублируют друг друга. Они уточняют и суживают образ 'смерти как жизни' Этого образа в наличии здесь нет; но он есть, он не только есть в мифе, но весь миф — это он, это его выражение; однако представительствуют за него метафоры, в различных по виду формах передающие его смысл. Но кто эти 'отцы' или 'дети'? Люди ли это? Нет, герои. Это тотемы: вся видимая природа, все видимое окружение. Умирают и оживают по слитности представлений небо, преисподняя и все, что в них и на них.

Миф об Атридах, о судьбе двух братьев, представляется нам рассказом о двух людях. На самом деле это архаическая космогония и эсхатология. Я уже не говорю о том, что Агамемнон умирает, а Менелай получает бессмертие, что можно показать миф об Атридах не только по вертикали, от отцов к детям и от потомков к предкам, но и по горизонтали, от брата к брату; и тут тоже один из героев будет метафорой 'смерти' другой — метафорой 'жизни' В мифе вертикальные и горизонтальные смыслы всегда равны. Но и не трогая семантических аналогий в судьбе этих двух братьев, можно легко убедиться, что миф об Атридах по своему содержанию есть не рассказ, не повествование, не аллегория, а непроизвольная форма тотемистического восприятия мира. Каждый из героев — космос-тотем; он ест и съедается, исчезает и оживает; старый сменяется молодым космосом, а их смена и есть омоложение или оживание в смерти. Время представляется в виде Атридов, Пелопидов, Танталидов, но не время только, а и пространство; в лице 'героев' происходит смена космосов и времен.

Поскольку это архаическое мировосприятие и по содержанию, и по своим конструктивным методам только и есть у первобытного общества, постольку ничего, кроме мифа, оно породить не может — будет ли это миф словесный, вещный или действенный. Вот почему сознание, его вызвавшее, и может называться мифотворческим. Первобытный миф имеет лишь одно содержание — космогонию, неразрывно слитую с эсхатологией. Она, эта космогония, всегда оформляется метафорами, которые на всякие лады передают образ умирающих и в смерти оживающих тотемов, то есть героев, инкарнаций всей природы, всех вещей и всех тварей. Ни одна мифологема, в чем бы она ни была выражена — в слове языка, в словесном и не-словесном сюже-

те (в действенном, вещном, ритмическом и т.д.), — ни одна мифологема не является в конечном счете чем-нибудь иным, кроме космогонии, потому что тотемизм понимает жизнь человека в виде жизни внешних стихий, а стихии принимает за людей. Свою людскую жизнь с ее, если можно так сказать, бытом: охотой, войной, шествием на охоту, схваткой и борьбой со зверем, разрыванием и пожиранием зверя, родами и умиранием — свой человеческий быт первобытный коллектив осмысляет тотемистически, и первобытные метафоры передают космогонию именно как борьбу и схватку тотемов, как шествие (странствие), как разрывание и пожирание, как рождение и смерть. В иных метафорах архаическая мифологема и не строится. Однако эти метафоры питаются чистой реальностью: 'шествие' 'борьба', 'разрывание' что бы ни означали в смысловом отношении, как ни были бы в своем значении алогичны и ареальны, морфологически представляют собой реальную категорию, соответствующую реальной жизни первобытного общества.

Точно так же вся форма мифа об Атридах, не похожая на свое эсхатологическое содержание, представляется в виде чего-то самого по себе, в виде чего-то самостоятельного, в виде чистого повествования, имеющего чуть ли не поэтические функции, сложенного чуть ли не художественным сознанием; он, этот миф, имеет вид какого-то исторического или полу-исторического рассказа, какой-то реальной архаической истории. Вся форма этого мифа носит характер действительно реалистический. В нем действуют два брата, два человека, связанных обычными человеческими отношениями; у этих людей есть жены, имеющие возлюбленных, есть мстящие дети, есть свои жилища, известный быт, известные нравы и обычаи. Какой же это миф? Какая здесь первобытность? При чем здесь космогония?

Атриды, конечно, не люди и не братья в нашем понимании. Их имена — имена тотемов. Узенер показал, что это эпитеты богов и боги сами[2]. Нужно внести небольшую поправку: боги Атриды, один в функции бессмертия (Менелай), другой в функции умирания (Агамемнон), не такое позднее явление, как кажется. Атриды как племенные тотемы появляются в самых архаических версиях мифа. Как герои они не люди и не братья по крови, но именно мифические существа. Миф, следовательно, каким поздним ни кажется, архаичен, тотемистичен и в целом, и во всех своих смысловых компонентах. Однако в это же время, именно в это же самое время, данный ареальный миф живет в формах, соотнесенных с реальной действительностью. Да, два брата, два героя, и оба имеют свои жилища, свою историю, странствия, отъезды, войны, возвраты. Они женятся, рождают и

рождаются, становятся старыми и молодыми, едят и съедаются, умирают и умерщвляют. Здесь все образы, все конкретные образы; пусть образы, а не понятия, но каждый такой образ не может быть передан иначе как реалистически, потому что человеческое сознание перерабатывает, семантизирует реальную действительность и само является одной из форм выражения реальной действительности. Это тот материал, из которого состоит бытийствующий мир; это единственный материал в различных видах, на любых по архаике и примату стадиях; это цельное, единое все. Человеческое сознание трактует по-своему объективную действительность, но не может уйти из нее, как бы ни трактовало; оно творит в ее категориях, подобно химическим соединениям, которые не могут выйти за пределы материи. Мне могут сказать: но ведь нужно иметь понятия о реальности, чтоб реалистически творить? Это верно. Нужно иметь представления о реальности, чтоб суметь ее воспроизводить. Но они и есть у первобытного человека. Представления о реальности исторически изменяются; у первобытного человека они очень неверны, но, как бы неверны ни были, они, так сказать, имеют дело как с материалом только с объективной действительностью, лежащей вне человека и в человеке. Для человеческого сознания эта объективность проявляется непроизвольно. Она, эта объективность, получает в человеческом сознании свое выражение, свою духовную трансформацию; история прибавляет к физиологии (высшей нервной деятельности) соответствующие методы восприятий объективного мира. Эта реальность, прошедшая через переработку и интерпретацию человеческого сознания, объективно обнаруживается в том состоянии семантики, которое мы называем ее формами. Ничего иного, кроме истолкований реальности и, следовательно, реалистической фактуры, не может заключаться ни в содержании, ни в морфологии мифа. Но в расплывчатом, неуловимом без научного анализа смысловом содержании мифотворчества эту непроизвольную объективацию нужно искусственно вскрывать; в морфологии метафор она вытолкнута наружу самой природой формы, ее конкретностью, уточненностью, кристаллизацией, чистотой, так сказать, показа фактуры.

Если взять другой миф, о Лабдакидах, то и здесь в центре — убийство Эдипом своего отца Лаия; а сыновья Эдипа, злоумышляющие против отца, убивают друг друга. Сам Эдип женится на своей матери и умирает в роще Эриний, богинь смерти, — не умирает, а исчезает, падает в преисподнюю. Можно было бы показать, как Орест, убивающий свою мать и преследуемый Эриниями, семантически однозначен Эдипу: морализующий мотив кровосмесительства ложится на миф позже, а первоначально

'смерть' — мать героев, жена героев, и герои уходят в преисподнюю. У Ореста для того и существует его 'друг', как бы 'другой' Орест, в виде Пилада (его имя значит «дверной», «вратный»), инкарнации 'ворот' преисподней, и этот персонаж выполняет в мифе об Атридах ту функцию, какую несет скала-бездна преисподней в мифе о Лабдакидах.

Этот образ сыновей, убивающих отца, и отцов, убивающих сына или дочь (так, Агамемнон в смежном мифе убивает Ифигению), этот образ сменяющихся космосов, их гибели и рождений впоследствии освобождается от героических метафор и входит в эпос как система генеалогий и теогоний. Так мы видим три линии будущих эпических оформлений одного и того же мифа: в героическом эпосе Гомера и кикликов это поминальные, заупокойные славы о героях-воинах; у Гезиода в форме «Теогонии», где дается космогония и эсхатология не только с героями, но и с богами и с космическими стихиями; в греческой философии — уже только космогонические системы и только при участии одних космических сил.

В мифе о Тезее и Ипполите та же распря отца с сыном и то же убийство, причем в одних мифах сын овладевает женой отца (позже — только покушается на нее), а в других — мачеха покушается, с подобной же целью, на пасынка. В древних версиях мифа Тезей связан с 'другом' Перифоем, с которым спускается в преисподнюю, и Перифой остается там навеки, Тезей выходит. Здесь метафоры 'убийства' варьируются более конкретной формой, метафорой 'преисподней' и 'сошествия в преисподнюю' (первоначально двух миров нет, а только и есть одна преисподняя—небо). В мифах о Геракле лежит тот же образ, выраженный иными метафорами. Геракл бессмертен, его брат Ификл умирает. Царь смерти посылает Геракла на подвиги, каждый из которых — поединок со смертью, с этим же Еврисфеем в различных формах, дублирующих друг друга. То это собака, то кони, то гидра, то лев, то золотые плоды, то существа сказочных стран смерти. Жизнь борется со смертью, небо-тотем с преисподней-нетотемом; и, по статарной причинности, 'небом' является победитель, а 'преисподней' побежденный, — других признаков, пространственных, они не имеют. Схватка, борьба, как метафоры, дублируются 'похищением' 'сошествием' в преисподнюю, 'угоном'

В мифах о троянской войне Троя — мифическая страна, антиреальная, которая представляется страной, соответствующей тотемной местности: она и страна, и одушевленная тварь, Елена. Похищают Елену, осаждают Трою; отвоевывают Елену-Трою. Это и космос, и его эсхатология: мировой пожар «Эдды» и

«Теогонии» здесь носит архаическую форму пожара города. В рядом циркулирующих мифах сгорает героиня (например Креуса). Герои, ведущие борьбу на поединках за Елену-Трою и против, являются многоплеменными тотемами, жителями и вождями 'страны' преисподней—неба, покойниками типа ларов, ман, меносов, лемуров и т.д. Их подвиги, поединки, смерти, поражения и победы ареальны, и о них поют в 'поминаниях', в 'славах', где герои оживают. Эти 'славы' (слава=слово) доходят до неба, и только в них, по Гомеру и Пиндару, вечно живет умерший[3] Они и есть 'небо', эти славы о мертвых, жителях преисподней; слава и слово переводят героя из преисподней в небо, делают их самих уже не преисподней, а небом. Таково представление о пространстве, которое воспринимается в виде живого одушевленного существа, о причинных связях, о слове как одушевленной вещи. Мифы — только форма, совершенно непроизвольная, своеобразного восприятия причины, вещи, пространства, времени. Будущее героев, как видно по мифам-славам, непосредственно слито с настоящим и поглощает прошедшее.

В мифе об аргонавтах похищается и отвоевывается не Елена-Троя (образ города-женщины был для мифа обычным): здесь это баран с золотой шерстью. Барана охраняет дракон. Обладание бараном означает обладание царством, потому что 'царь' эквивалентен, как метафора, 'жизни' а золотая шерсть — свет, светило, небо, и баран с такой шерстью — это 'жизнь' в другом метафорическом оформлении. Дракона Медея убивает (усыпляет), барана крадет. Потом начинается дублирование метафор, не связанных между собой каузально: Медея разрезает на части своего брата и эти части разбрасывает, варит в котле части тела Эсона, отца Ясона, и тем омолаживает старика, заставляет разрезать на части дядю Ясона, Пелия, руками его дочерей, но не оживляет его; наконец, убивает своих детей. Ясон, вождь аргонавтов, добывает золотого барана и Медею, но теряет царство и сгорает (либо сгорает, сожженная Медеей, его жена Креуса; всп. пожар Трои-Елены). В этом мифе, осложненном представлениями более поздних эпох, пассивно-активная Медея губит и гибнет, приводит к исчезновению и сама исчезает (на небесной колеснице), разрывает на части детей, родных, стариков, обращает их в еду (варит), сожигает врагов и властвует над золотым бараном, старика обращает в молодого, детей превращает в мертвых. За ее спиной стоит Афина, истинная вдохновительница арго-плавателей, творец Арго-корабля. Анализ этого сложного мифа уводит очень далеко. Я скажу главнейшее: Медея и Афина дублируют здесь вождя Ясона в виде его женской формы, но первоначальные здесь действующие лица — это золотой баран, его страж

дракон, корабль Арго, чье имя может быть сближено с именем Аргоса, стража Ио (есть мифы, в которых Ио — дочь Ясоса[4], явного дублера Ясона). Корабль, являющийся женщиной, обычен для тотемистической мысли. В одном из докладов К.М.Колобовой «Женщина-корабль» было показано, как данный образ част в мифах и сказках (этот доклад неправильно приписал себе и напечатал в немецком «Архиве для изучения религии» Болдырев А.В.[5]). Корабль представлялся обычно зверем, чаще всего, драконом, но и женщиной, верней, героиней. Арго — именно такой корабль-героиня, он же и дракон, он тотем-космос, плывущий по небу и по воде-преисподней. Медея плывет на Арго, по небу мчится на колеснице, берет на небесную колесницу убитых ею детей. Весь миф — комплекс одинаковых образов. Золотой баран, сгорание, огнедышащий дракон, колесница и корабль, кипящий котел — это вещные, звериные и космические метафоры неба, горящего светила, солнца и звезд (ср. Арго и стоглазого Аргоса). Разрывание на части — обычный образ оживания, еды, омоложения. Первоначально миф об аргонавтах — система метафор, не связанных каузальной мотивировкой; он говорит только о смерти и оживании космоса-тотема-вещи в ряде полярных метафор барана—дракона, Ясона—Медеи, детей—матери, дочери—отца (Медеи—Ээта), племянника—дяди (Ясона—Пелия), корабля—колесницы, стариков—юношей (мотив омоложения в варке), золотой шерсти — горящего плаща и пр.

Миф об аргонавтах показателен тем, что содержит метафоры звериные, космические, вещные, а не только из мира героев. Но герои в исконном значении инкарнируют именно тотемистический цельный мир с его тварями и вещами. Разрываемый на части космос есть не только зверь. Много мифов говорит о том, что части разрываемого зверя-неба — это светила, звезды, солнце, луна. В орфических космогониях мир представлен в виде божества и зверя, органы которого — части видимой природы, горы, реки, земли, небеса, светила[6]

Я уже говорила о статарной причинности мифа. Сейчас хочу обратить еще раз внимание на то, что основная особенность метафор, созданных мифотворчеством, заключается в том, что эти реалистические по форме метафоры лишены каких-либо качественных признаков в своем содержании. Так, 'молодой' или 'старый' 'небо' или 'преисподняя' 'отец' или 'сын' и все без исключения другие (не только полярные) нисколько не наполняются содержанием в зависимости от качества того явления, которое выражают.

Отсутствие качественных признаков вытекает из отсутствия понятийной мысли, способной отвлекать признаки и строить

«качество» предмета. Тотемистическое мышление не способно создать прилагательное имя, а не только глагол. В эту эпоху имеется лишь имя существительное, и 'молодой' 'старый' 'хороший', 'дурной' — не качественные категории, а предметные, указывающие только на положение предмета — тотема. Нужно осознать, что никакой эпитет, никакое описательное имя, семантически относящееся к эпохе мифотворчества, не выражают никаких качественных признаков, ни дурных, ни хороших. Вот почему 'вор' значит 'свет' (греческое φῶς, *свет*, и *мужчина*, φώς[7]), а 'смерть' значит 'жизнь' 'Святой' и 'гнусный' передаются одним и тем же словом sacer, которое значит впоследствии 'посвященный подземным богам', первоначально 'преисподняя' но она же и 'небо' (sacrum — *святыня*). И так все метафоры. Из них непроизвольно рождается омоним.

ЛЕКЦИЯ X

Только что я рассмотрела основные мифы первобытного человека — основные версии его восприятия действительности. Но как представлять себе циркулирование этих мифов, в виде чего? Чистых рассказов? Мифографии — я хочу сказать парадоксально и почти юмористически, — в виде устной мифографии? Нет, ни то ни другое. Оба явления очень поздние. Тогда как же?

Выше я указывала, что мифы непроизвольно для первобытного человека носят повествовательную направленность. Это создается природой мифологических форм. Они настолько лишены, если можно так сказать, тенденции обнажать свое содержание, настолько морфологически удалены от него, что как бы довлеют себе сами, получая сразу же самостоятельную функцию своей собственной сюжетности. Первобытный человек слагает мифы, духовно удовлетворяя себя этим, я бы сказала, духовно обслуживая себя. Он не замечает, что их формальная сторона перекрывает своей выраженностью невидимое и аморфное их содержание. Между тем в мифах есть один элемент, который делает их особенно живучими и актуальными. Это ритмическая база их форм. Ритм необходим первобытному человеку, доступен и бесконечно приятен. Он, кроме того, исполняем, передаваем по своему существу, я хочу сказать, обладает функцией выявления, выражаемости вовне. Это чисто биологическое явление, присущее всей природе, в частности животному миру, но и миру человека, у которого сразу принимает истолковательный характер. Мифы по форме ритмичны; чем они древней, тем ближе к ритму, тем больше в них ритма. Мифы ритмически выкрики-

ваются, выплакиваются, «высмеховываются», но плачи и смехи первобытного человека тоже основаны на ритме, не являясь нашими смехом и плачем как выражением душевной печали или веселья; мифы-плачи и мифы-смехи сперва передаются в одних ритмах и восклицаниях, позже поются.

Ритм, вопреки общепринятой теории Бюхера и вульгарной социологии, не создается трудовыми процессами и не возникает у человека в качестве чисто внешнего, но всецело вызванного человеком же явления. Ритм прирожден человеку наряду с его физической структурой, но он подвергается, подобно всякой реальности, интерпретации человеческого сознания и становится явлением духовного порядка. Об этой семантизации первобытным сознанием ритма я и хочу рассказать[1].

Основная поляризация первобытной образности сказывается в семантике не только вещи, слова и действия, но и в их подлинной формальной базе, в ритме. Если угодно, вся первобытная культура этим есть искусство. Хотя зарождение искусства, несомненно, относится к классовому обществу, оно, еще не будучи собой, живет в форме первобытной культуры. Его выделению и спецификации мешает здесь именно его всеобщий, господствующий характер. Чтоб стать искусством, оно должно отграничиться и отпасть; здесь, в эту эпоху, оно заливает собой все и само слито со всей сферой человеческого сознания и человеческой деятельности. Глупцы не допускают, что культура, во всех ее главных видах, создана пещерным, как они говорят, дикарем; они требуют глубочайших, непроходимых переходов от пещерного дикаря к, скажем, Шекспиру. Они возмущаются упрощенчеством и чрезмерным уменьшением дистанций. Глупцы! Им понятна дистанция пространства и тысячелетий, но чужда дистанция величия. История, как и культура (если это не одно и то же), носит не ту обувь, что научные работники, и ее поступь измеряется не мерой наших шагов. Она управляется не законами пространственных линий, а внутренними изменениями, которые одновременно создают симптомы внешних форм; бесконечно варьируясь и то осложняясь, то упрощаясь, культура Шекспира так же относится к культуре пещерного дикаря, как солнечная система к системе электрона. Что было бы, если б глупцы требовали переходов и миллиарда тысячелетий от электрона к образованию солнца!

Базой первобытной культуры служит ритм. В вещном мифе это полярность симметрии и обратной симметрии. Наша материальная культура получила круглые и четырехугольные структуры вещей в силу этого ритма. Вся композиционная симметрия античной архитектуры, скульптуры и живописи восходит сюда.

Два каменных или деревянных куска с третьим поперечным дают ритмическую формулу архаической симметрии.

В словесном и действенном мифе ритм играет еще бо́льшую роль. Он обращает поступок в миметическое действо, в примитивную пляску; язык и словесные процессы он делает ритмической речью, будущей прозой и поэзией. На его основе возникает песня и первичная музыка.

Поляризация образов действует и здесь как своей семантикой, так и конструкцией. В ритме улавливается быстрый и медленный темп, и это впоследствии заставляет различать низкий и высокий тоны музыки, метрическое повышение и понижение. Высокое соответствует быстрому, низкое — медленному[2]; это низкое — земля, и низкий тон принимается за свойство земли-преисподней; высокий тон, высота свойственны небу.

Каким поздним ни кажется понятие метра или ритма, это здесь, в тотемизме, возникают образы высокого—низкого, быстрого—медленного, которые при возникновении музыки, пляски и поэзии прилагаются к этим понятиям. 'Высокое' и 'низкое' — образы космические, пространственные, но и временные. Как земля, 'низкое', соответствует холоду, смерти, преисподней, зиме, так 'высокое' — теплу, жизни, вышнему небу. Согласие низкого и высокого есть 'гармония' которая означает космос (и в смысле неба, и красоты, и согласованности). Конечно, такой космос тотемичен. Он есть солнце и небесно-земная твердь, божество Гармония, люди (в мифологическом понимании), растения, животные, времена года; Аполлон и его лира, лира и ее струны впоследствии, в орфическом фольклоре, будут представлять собой этот космос-гармонию[3]

Если тотемистическое сознание делает из ритма пространство ('высокое' и 'низкое'), то время оно представляет себе вещью и существом. Повышение тона — это 'верхнее время' понижение — 'нижнее время'[4] Так создаются арзис и тезис ритма. Арзис — это поднятие ноги или части тела, тезис — опускание[5] Понижению соответствует долгота, повышению — краткость. Долгое и медленное — это лежащее на земле; краткое и быстрое — поднятое вверх. Ритмические термины показывают, из каких конкретных образов произошли позднейшие мусические понятия. 'Ритм' значит по-гречески течение воды, вода[6]; термин 'такта' носит по-гречески название 'времени' 'ноги' или 'хождения'[7] Ударение, 'удар' режет, расчленяет ритмическую фразу, и первоначально этот удар конкретен и реален[8]. Термины скандирования по латыни значат 'всходить', 'подниматься' по-гречески — 'идти', 'шествовать'[9]. Латинские, сюда же относящиеся, специальные термины означают 'убивать', 'пронзать', 'закалы-

вать', 'бить', 'ударять', 'сечь'[10] Отсюда, как термины, 'цезура' дословно 'рассечение' и 'диереза' — расчленение, 'разнятие на части' Диереза разнимала на части 'время' 'цезура' рассекала его. Это время, 'хронос' оно же 'нога'[11], тотемистически отождествлялось с небом—преисподней и тотемом, телом зверя-тотема; 'время', его части тела, расчленяются при помощи удара ('стигма' обозначение арзиса, значит 'колоть'[12], а 'ударение' происходит от 'ударять', 'бить', по латыни 'иктус'). Рука бьет, ударяет; нога топает, бьет, — это есть такт, расчленение времени. От этого расчленения времени получается 'мелос' что по-гречески значит 'член тела', а уж отсюда и 'мелодия'[13]

Итак, и здесь два антагониста — времени: тотем шествует, бьет, расчленяет на части тело времени-тотема, и каждая часть его тела (нога, рука) — это части космоса и основные ритмы. 'Метр' значит 'пройденное'; 'строфа' (versus, *стих*) — 'поворот'

Арзис и тезис, повышение и понижение — это схема простейшего музыкального и ритмического построения, аналогичная древнейшей речевой схеме, потому что из арзиса и тезиса состоит структура позднейшей прозаической и поэтической речи. Ритмическая конструкция — первый строй языка.

Это о ритме. Но как оформляются мифы в словесном, языковом отношении? Первичная речь, созданная образным мышлением, не могла иметь причинно-следственного построения понятийной речи. Ее первичный костяк чисто ритмический, состоящий из повышения и понижения голоса, в такт с поднятием и опусканием ног (и рук, т.е. в такт с ходьбой или остановкой). Так двучленная конструкция делается основой всякого первоначального предложения[14]. Главный закон, действующий в этом примитивном языке, заключается в том, что звучание, произнесение слова отождествляется с его содержанием; иначе, что фонема и ее значимость совершенно равны. На основе этого закона первобытная речь так строит свое двучленное предложенье, что полярность тотема—нетотема выражается следующими формами: фраза делится на две части, положительную и отрицательную; фонетически, это звуковое сходство при одновременном расхождении дает внутреннюю рифму, которая связывает обе части предложения. Вначале не только язык, а каждая отдельная фраза представляет собой систему, в которой все слова значат одно и то же, повторяют друг друга и семантически, и фонетически, и ритмически. Вот почему в примитивном языке так много повторений, повторов, однообразия звуков, бесконечного выкрикивания одних и тех же восклицаний и звуковых комплексов[15] По содержанию эти все звучания, восклицания, выкрики означают имя тотема. Эти называния возрождают его,

воссоздают его, репродуцируют в звуках весь комплекс образов о тотеме. Греческие хоровые песни, как и римская архаическая речь, полны этих призывов (инвокаций) божества, называний его, повторений его имени.

Первичное произнесение слов антифонное, коллективное (хоровое). Когда нет личного начала, нет и личного языка. Я отношусь скептически к тезису Марра о том, что первичная речь была немая и только ручная. Мне представляется, что немая речь есть более позднее и довольно редкое явление, возникшее под влиянием каких-нибудь языковых табу и представлений магического характера. Анализируя архаику языка и народную песню, я прихожу к заключению, что первоначальный язык, репродуцировавшийся соответственными движениями рук, ног и тела, всегда состоял из восклицаний и называний, и этот повторявшийся набор звуков, фонем образа, всегда имел свою ритмическую структуру. Интонация, модуляция голоса, свое особое в каждом языке припевание, непроизвольная ритмизация речей — вот что лежит и у нас в языке до сих пор. Я также должна сказать, что не разделяю теорию Марра о происхождении языка из синкретической музыки. Ритмическая база одинаково, но независимо, создает структуру языкового или музыкального предложения; сама же по себе музыка гораздо моложе языка. Увлечение Веселовским заставляло и Марра учить о синкретическом начале музыки (пляски, пения, игры на инструментах). Нужно сказать, что и пляска, и пение, и игра, возникая на ритме, имеют различные судьбы; здесь у Марра, опять-таки, теория «архетипа», пучка конкретных и позднейших категорий. Никогда игра, пение, пляска не рождались комком вместе; каждое из них имело уже большое развитие, когда были пляской, игрой, пением. Можно говорить о них только как о вариантах ритма, самостоятельно выраженных в движении тела, в высоких и низких тонах, в повышении и понижении голоса.

Итак, мифотворческий язык имеет конструкцию параллельных, синонимичных, двучленных фраз, связанных созвучием; это созвучие может быть дано в прямой форме как фонетическое совпадение (рифма) или в виде антитезы. Это конструкция будущей пословицы, типа русской:

Каково толокно, таково полотно.

Или в сентенции (гноме) Гераклита:

Многие плохие, немногие благие.

Здесь двучленное предложение-антитеза, в которой фонетически совпадают первые и последние части; и совпадают и антитетируют. Эта конструктивная схема типологична для архаиче-

ского языка. Двучленность доминирует и в латинском языке, и в греческом.

Повторение звуков создает аллитерацию и ассонансы; фонетическое тождество — омоним, фонетическое совпадение — рифму. В то же время тождество смысловое, при различии фонем, ведет к синонимичности; античные языки до такой степени говорят синонимами, что это невозможно перевести на современные нам языки. Из единства субъекта и объекта получается аморфность языка, в котором части речи не дифференцированы. Мифотворческий язык отличается цельностью и примитивизмом; обильные в греческом языке выражения, в которых имя существительное имеет ту же основу, что и глагол (например, «суд судить»), восходят к эпохе языка с однообразным фонетическим и смысловым составом. Архаический язык, если можно так сказать, развертывает сам себя: он варьирует одни и те же комплексы звуков с одной и той же семантикой, давая повод к будущим фразам одинаковой основы, как, например, у Гомера, где имя героев находится в контексте тех самых звуков, из которых состоит и это имя. В этом языковом явлении мы имеем очень полную аллитерацию: имя героя — это имя тотема, и оно очень консервативно остается в древнейших пластах языка, окруженное созвучиями из этого самого имени[16]

Языковое предложение, как и ритмическая фраза сама по себе, состоит из двух и больше членов. Все относящиеся сюда термины говорят о ходьбе, о 'членах', о ногах шествующего тотеманетотема, как и в ритмическом предложении. Так, двучленная фраза — антитеза, с внутренним созвучием, называется у греков 'круговым ходом' периодом, а там, где она первоначально находится — 'пешее слово' проза, и по латыни 'прямо идущее'[17] Античные люди сравнивали период с бегом, ходьбой, с круговым движением. О речи говорили, что она 'течет' 'идет' 'имеет походку', 'несется', 'движется'[18] Стихотворение, строфа по-гречески — 'поворот' 'ходьба' по латыни — 'поворот'[19]; нога — мера ритма и у греков и у римлян, а от них и у нас, — 'стопа'; в прозе есть еще 'член' периода, 'колено' 'нога'[20].

Как я уже говорила, и сам период (предложение), и его два члена представляются живыми существами, тотемами жизни—смерти[21] В одной из своих работ я приводила пример из «Семи против Фив» Эсхила, где братья-близнецы, пассивно-активный образ убитых убийц (Полиник и Этеокл, родные братья, убивают друг друга), оплакиваются своими сестрами, Антигоной и Исменой. Каждая из них вторит другой и противопоставляет убитого — убийце: одна говорит об убитом, другая об убийце. Они обе — парные антитезы, как в смысле пассива-актива, так и чле-

нов предложения, внутренне однозначных (близнецы, братья, сестры), хотя и противоположных (убитые убийцы)[22].

Эта пара-антитеза, по своему ритму, соответствует симметрии в построении вещи. И как там третий, поперечный, брусок объединяет два противолежащих камня или дерева, так и здесь третий член предложения создает образ завершенного круга. Отсюда рождается структура 'строфы' 'антитезы' и 'эпода' будущей лирики, которая неизменно связывается с ходьбой, с хором, с шествующим коллективом: ведь известно, что греческая хоровая песня с тройной структурой 'поворота', 'обратного поворота' и 'заключительной песни', исполнялась именно хором шествующим.

Так в мифотворческую эпоху живет, еще не будучи собой, поэзия и проза со всеми элементами будущей формальной поэтизации. Здесь лаборатория до-языковой речи и до-искусства, словесного, изобразительного, мусического. Они все вырабатываются тотемистическим мировосприятием самостоятельно в независимых своих и разнообразных формах на общей основе тождественного осмысления ритма.

Бедность примитивной первобытной мысли не препятствует созданию будущего богатства многосторонней античной культуры. Дело не в количестве предпосылок, а в их конструктивном принципе. Античная культура создавалась не в эволюционной последовательности. Для нее характерен принцип вариантности одной и той же системы, в замкнутых пределах которой она рождает новые содержания.

ЛЕКЦИЯ XI

Мифологическое 'слово' основанное на образе тотема—нетотема и ритмически оформленное, воплощается в метафоре Логоса. Самый процесс говорения, произнесения слов (позже — пения и декламации) семантизируется очень своеобразно. Совершенно необходимо уяснить себе эту семантику архаических 'слов', логосов, и позабыть о значении нашего современного языкового слова. В тотемистическую эпоху космос представляется говорящим шумом ветра-воздуха, плеском воды, шелестом листьев и т.д.[1] Произносимое слово — это живой тотем, живой и конкретный, который рождается и рождает. Оно, произносимое слово, произносится нетотемом, и этим умерший оживает новым тотемом; произносит его сам нетотем, который говорит о себе самом (интонирует, выкрикивает, называет свое имя — имя племени). Произносимые вслух 'слова' относятся к жизни и смерти, к 'назад' и 'вперед' в пространственном и временном отношении.

В лице тотема говорит вся природа; но 'слово' и есть природа — небо, дерево, птица, преисподняя, камень, умирающий-оживающий Логос. Как птица, слово 'крылатое'; как дерево, оно воплощается в палке 'говорящего' (каждый гомеровский оратор, начиная говорить, берет в руки деревянный жезл) или в ветке 'поющего' (очередь на песню-сколий передается за столом вместе с веткой, которая переходит из рук в руки исполнителей). Акт 'говорения' представляется не абстрактным, а конкретным 'вещанием' жизни—смерти, их подачей; 'говорящий' недаром называется у греков 'поэтом' творцом. Поэт-тотем, позже демиург и сотворитель мира, является 'пророком' жизни—смерти. Это пророчество, как показывают многие мифы, представляется актом разрывания зверя или человека на части; 'пророк' якобы из этого разрывания оживает вновь цельным. Так закладывается фундамент для будущего гадания гаруспиков — по расчленению животного.

Итак, Логос говорит деревьями, землей, птицами, животными, водой, людьми, вещами. Форма этого 'разговора' — борьба. Умирающий космос — это побежденный нетотем; оживающий — тотем. Гибель космоса сопровождается криком жизни, подобно крику родовых мук (по образному выражению в апокалиптике)[2]. Единично-множественные тотемы схватываются друг с другом в словесно-действенном поединке. Как показывает «Илиада», перед каждой схваткой двух 'героев' происходит их словесное единоборство; борьба идет всегда не на жизнь, а на смерть. Один 'герой' олицетворяет аспект 'преисподней; другой — 'неба' В иной метафористике это не битва, а спор, 'прение' (препирательство) жизни и смерти в форме перебрасывания камнями или словами (вопросами и ответами, «да» и «нет»). Как ни слитно представление о едином тотеме, но в реальности всегда присутствуют две его стороны — сторона преисподней-смерти и неба-жизни. Один из тотемов всегда обращается к другому, к своему антиподу; реально это две группы людей или вожак со своим коллективом. Действенный поединок представляет собой агон этих же двуединых носителей положительно-отрицательной стихии — воплощений в живом виде «да», жизни, и «нет», смерти.

Словесный поединок дает возникновение антифонности, диалогу, будущей стихомифии, загадке. Известно, что загадка без разгадывания приносит смерть, а разгадка — жизнь: это сюжетный след былых образных представлений о вопросе и ответе[3]

Одна сторона спрашивает другую, другая отвечает; одна отрицает, другая говорит утвердительно; одна сторона обращается, другая внимает. Необходимо усвоить нам, людям современного века, что и слушание есть активное действо, есть акт. Одна сто-

рона произносит, обращается, другая слушает, внимает, молчит, но составляет часть общего акта поединка, соучаствует в нем; ритмически это соответствует паузе, а на сочетании звука и паузы покоится единица ритма.

Логос-тотем говорит деревьями, землей, птицами, животными, водой, людьми, вещами. Такой разговор — это не наша речь, это воображаемый или действительный поединок. Логос обращается к деревьям, земле, воде, воздуху, как к своему двойнику, и они слушают его.

Я уже говорила, что слово может быть небом и преисподней, добром и злом. Эти две основные функции слова все время за ним остаются и дают важные последствия. Из функции слова-добра возникает хвала, слава, благословение, благо. Из функции слова-зла — проклятие, брань.

Хвала есть слава — живое, живущее слово. Не в одном русском языке 'слово' и 'слава' лингвистически тождественны. У греков в старинных формах языка сохранилось тождество понятий «быть», «существовать» и «говорить»[4]. Слово есть жизнь. А слава? Слава есть неумирающее, вечно живое слово, бессмертие. Слава непременно словесна. По Гомеру, она сама — живое существо, муза, богиня; слава доходит до неба; первоначально она ходит, идет в небо, она сама живет в небе, она — небо[5] Образ 'славы' играет огромную роль в греческой поэзии. Пиндар говорит, что только одна слава дает истинное бессмертие, что она одна не меркнет никогда, а ее приносит песнь о подвигах[6] И люди начинают дорожить славой, и домогаться ее, и не жалеть ради нее жизни. Возникает убежденье, что слава заменяет жизнь или даже еще дороже. Что же дает славу? Подвиг. Но подвиг определенный, подвиг смерти или борьбы на смерть и жизнь. Борьба, поединок, сражение — вот что составляет природу 'подвига' и 'победы'; о победителе в подвиге гремит слава. Глаголы, характеризующие славу, не простой троп: слава 'гремит в небе', слава 'живет вечно', 'поется' слава. Она произносится, облеченная в неумирающее 'слово'

Возвращаясь к только что сказанному, я должна напомнить, что первоначальное слово заключало в себе образ тотема и его сущности — его имя. Первые 'славы'-'слова' состоят из называний имени, поздней — из призывов. Эти акты называний тем самым создают прибытие тотема, его живое присутствие. В классической филологии есть работы, показывающие связь инвокаций с богоявлением; назвать бога — это вызвать его. Вот почему инвокируют умерших: от произнесения их имен они 'являются' вновь возникают, приходят — оживают. Это и есть самая ранняя слава. В более поздние времена 'слава' наполняется тем самым

содержанием, семантику которого лингвистически выражает. 'Слава' начнет рассказывать о подвиге умершего в борьбе со смертью, о победе мертвеца. Так возникает эпиникий, послепобедная песня (ода)[7], и эпос, 'слово' содержание которого — 'слава мужей', подвиги типа «Илиады» или «Одиссеи». Рядом с этими двумя 'славами' сложатся, однако, и другие 'славы'-'слова'; так, забытует специальная хвала или слава, обращенная к умершему (т.е. к покойнику), и хвала или слава, обращенная к неумершему (к вечно живущему, то есть к бессмертному богу). Молитвы и погребальные хвалы найдут свое происхождение тут.

Другая функция слова, хтоническая, заключает в себе зло. Из называний имени в его хтоническом аспекте возникают проклятие или брань. Проклинают или бранят живых, подвергая их тем самым умиранию; умерших инвокируют и славят, оживляя этим.

Такое 'слово' в его двух функциях представляет собой единую 'молитву'; однако не ту, не религиозную и не отвлеченную молитву, а ее конкретный до-религиозный вид, в котором она и полностью представлена, и еще не существует в своей будущей религиозной специфике.

Потебня показал, что русское слово *молитва* и глагол *молить* синонимичны глаголу *молить, молотьба* в значении 'убивать' 'умерщвлять', 'резать', так, в русском народном языке имеется выражение *молить скотину*, что значит 'убивать' ее[8]. В античных языках 'молитва' связана по своему смысловому значению с 'клятвой' и 'обетом', а каждый из этих образов в отдельности имеет две противоположные и вполне конкретные значимости, благую и дурную, неба и преисподней — мольбы и проклятия. По-гречески Ἀρά — это богиня; она значит 'молитва' и 'проклятие' Другой термин, Λιταί, передает образ живых молитв, богинь, хтонический характер которых выражен в их уродливости. Молитвы — живые, безобразные существа, хромающие, косые; но они дочери неба, Зевса:

> Так, Молитвы — смиренные дщери великого Зевса —
> Хромы, морщинисты, робко подъемлющи очи косые,
> Вслед за Обидой они, непрестанно заботные, ходят.
>
> Ил. 9, 502

Молитвы — это божества, безличные, множественные, женские. Уже одно это говорит, что они созданы ранне-земледельческим сознанием, которое еще не выделило личных богов.

Термин εὐχή более подчеркивает значение 'обета'; но и он значит, кроме того, 'молитва' и 'проклятие' Глагол от этой же основы εὔχομαι означает, помимо всего сказанного, 'хвалиться' в хорошем смысле, поздней — 'хвастаться' (нужно обратить вни-

мание на его медиальную форму). Интересны и римские термины. 'Обет' значит здесь votum, но devotio — 'посвящение богам', точней, 'посвящение подземным богам', 'обречение себя смерти'; devotus означает 'совершенно преданный богу' и, одновременно, 'проклятый', а той же основы глагол devoveo имеет значимости 'обрекать', 'предавать в жертву' (и поэтому 'жертвовать'), 'посвящать подземным богам' и 'проклинать' Римские термины ясно указывают, откуда идет значение 'проклятия': из 'посвящения подземным богам' Здесь благое значение 'преданности богу', благочестия, оказывается другой стороной 'обреченности', 'смерти' 'посвящения преисподней'

Другой римский термин, preces, значит *мольба, молитва, проклятье*; precor — *молить, проклинать*. Тут же нужно сказать, что precium означает 'стоимость' 'плату', но и 'награду' 'возмездие' Я хочу обратить внимание на то, что будущие термины торговли и денежных операций одновременно представляют собой и будущие религиозные термины. По латыни 'верю' и 'даю взаймы', 'поручаю' одинаково передаются через credo. 'Вера' есть то же самое, что «кредит» (fides); у греков πίστις значит *залог, кредит*, но и *клятва, вера*. Так 'возмездие' вырастает из образа 'весов' и 'мены' из двух чаш с долей смерти и долей неба[9]

Итак, молитва имеет двойное значение; ее конкретный образ наталкивается на образы клятвы и обета. Опять-таки, и в русском языке 'обет' есть обещание особого рода, обещание, свято выполняемое, обещание богу. Мы знаем по Библии, что оно давалось в случае спасения или победы, и заключало в себе, по своему содержанию, жертвоприношение: обет, другими словами, был связан с избавлением от смерти и выражался в 'жертве', в действе этого избавления, и в словесном 'обещании' Этот параллелизм слова и поступка очень ясен в 'обете': если 'молитва' только в языке сохранила связь с актом убиения животного, то 'обет' дает ее воочию.

Кроме обета, синонимом молитвы служит клятва. Здесь снова те же два значения, и снова та же конкретность. 'Клятва' — это обет, но и заклятие, проклятие; 'клясть' = проклинать, бранить, но при этих действах поднимают руку вверх, указывая на небо* (самое поднятие вверх уже означает 'небо'), и клянутся именем бога, царя, храма (например, у евреев[10]). У греков *клятва* сохранила ту же языковую основу, что и *стена, ограда, забор* (ὁρκάνη, ἕρκος)[11]. Это, первоначально, значение горизонта с его двумя семантиками неба и преисподней, смерти и жизни. Обычный тавтологический эпитет клятвы у греков — 'верная', причем вера та же клятва. Отвлеченного значения у клятвы сперва нет. У греков она вполне конкретна: Клятва (Горк) — божество, сын

Эриды, богини-вражды (сначала двойной богини, блага и зла)[12]. В более древних формах клятва есть космическая стихия; она вода-преисподняя, животное и растение. Еще у Гомера клятва называется «ужасной водой Стикса»[13]

«Стикса подземные воды, о вы, величайшая клятва!» — говорит он в другом месте[14] Рядом с этим Гомер сохранил и значение клятвы как животного и как «плод пашни»[15] В III, 245 и 269 «Илиады» он называет «верными клятвами» двух баранов и вино. Их приносят вестники, и при этом льют на руки клянущихся царей воду. Главный из этих царей берет нож, срезает у баранов шерсть с головы, а глашатаи разделяют шерсть среди присутствующей знати. Затем царь словесно клянется, призывая богов и стихии — Зевса, солнце, реки, землю, богов преисподней «стеречь верные клятвы»; после произнесения самой клятвы, он рассекает гортань баранов, кладет их на землю и чашами вина совершает, вместе со всеми присутствующими, возлияние богам; они молятся следующим образом: «О, величайший славнейший Зевс и прочие бессмертные боги! если кто-либо из двух первый преступит клятву, пусть у того мозг польется на землю так, как это вино, и у него, и у его детей, а жены пусть достанутся другим!» Таким образом, клятва представляет собой и молитву богам, и проклятие, заклятие. Оно состоит из действенного и из словесного актов, представляя жертвоприношение, и заключается в смерти животного, в возлиянии вина и воды. Ее характер — хтонический: животных-клятвы кладут на землю, и от них не едят, раздавая присутствующим не мясо баранов, а только их шерсть. Весь акт ее принесения есть жертвенный акт; 'молитва' сопутствует умерщвлению животного и пролитию воды-вина. Можно сказать, таким образом, что клятва — это впоследствии жертвоприношение, а до того — разделение и раздача зверя; жертвоприношение состоит из словесной смерти-оживания и из действенного умерщвления-оживления. 'Молитва' с ее двумя противоположными функциями зла и блага — словесная неотъемлемая параллель к действенному спарагмосу.

В архаических античных молитвах (как это показал Радермахер в работе о брани и проклятиях) еще можно уловить среди молений бранную угрозу[16]. Такова, например, очень древняя молитва Ореста в «Хоэфорах» Эсхила, обращенная не к какому-нибудь богу на Олимпе или Парнасе, но к божеству типично родовому, к своему кровному отцу, к покойнику, к герою, живущему под землей и получающему из рук своих детей пищу — заупокойные возлияния. Благочестивый сын молится своему отцу и угрожает ему в случае отказа мольбе лишить его пищи[17] До-религиозная молитва является молитвой до-этической, еще

лишенной какого-либо этического характера. Оттого молитвы косые, хромые, кривые. В образном понимании до-религиозное 'молиться' значит 'убивать' (животное); молящий — убийца.

Современная наука о религии, базируясь на теории магии, подчеркивает договорный характер древних молитв. Одни из них, говорит она, складываются по формуле «даю, дабы ты дал мне» (молитва к светлым богам), другие — по формуле «даю, дабы ты владел сам» (молитва к подземным силам). Эта теория модернизирует древнее сознание, приписывая ему наши, современные концепции. На самом деле 'молящийся' угрожает не потому, что торгуется с божеством, как в этом нас хотят уверить в век универмагов и рынков; 'молящийся' угрожает божеству, потому что угроза выполняет в религиозной молитве адоративную функцию. Самая 'мольба' очень своеобразна в древности. Человек, называя и восхваляя божество, всегда 'просит' его, 'умоляет': дай, пошли, исполни. Он неизменно напоминает ему, что сам он давал, исполнял, посылал. «Услышь меня», «выслушай» — обычные призывные формулы в античных молитвах. Явно чувствуется, что еще не стерта архаическая амбивалентность бога-человека. То человек дает и посылает божеству, то бог — человеку. В одном случае слушателем оказывается все еще бог, в другом (я это покажу, когда буду говорить о действенном культе) — человек.

Логос есть нечто живое и материальное, бог; как хлеб или животное, логос возлагается на жертвенник и тем переживает на себе смерть и рождение, подобно животному или хлебу. Тацит рассказывает, что на жертвенник пафосской богини возлагали молитвы и чистый огонь и, хотя они находились под открытым небом, дождь не мочил их[18] В позднейшей мировоззрительной системе молитвы-слова-боги редублируют жертвенный обряд. Их содержание — смерть и воскресение бога, на жертвенник которого их возлагают. Как показывает греческий роман, именно боги умираний и воскресений, земледельческие боги, выслушивают в своем храме 'слово' о смерти и воскресении, а рядом с этим 'слово' кладется на их алтарь[19]

Тут же я хочу сказать несколько слов и о будущих правовых образах. Право — дитя морали. Образ «дики», 'правды' легко сливается с 'правом' В греческом языке правда и право, закон и правосудие, справедливость и суд передаются одним термином «дика».

Но не одни этические понятия входят в состав правовых норм. Система насильственных воздействий или, говоря проще, наказания создаются в соответствии не к совершенному проступку, а по вообразительным, нереальным архаическим образам,

в силу тождественности субъекта и объекта, пассива и актива, слова и действия. Так создается идея возмездия. Понятие равенства поступка и наказания (талион, око за око) рождается из образа равенства субъекта и объекта. 'Человек' есть 'дерево': кто срубит дерево, будет на дереве повешен. 'Женщина' есть 'земля'· женщина будет за преступление зарыта в землю. 'Эрос' есть 'огонь': за разврат постигнет сожжение. Мифологические действа обращаются в системе наказаний в действа возмездия и кары. Без иронии нельзя относиться к человеческой условности, которая создает из древней мифологемы религиозный праздник — в одних случаях, судебное наказание — в других. Но об этом я еще буду говорить ниже.

В до-родовой период нет ни морали, ни права. Однако здесь функционирует образность, которая впоследствии становится правовыми и этическими понятиями, хотя не содержит в себе ни этических, ни правовых архетипов. Морали, как я говорю, здесь нет. Но существуют метафоры 'права' и 'беззакония', 'дурного' и 'хорошего' 'зла' и 'правды' 'добра' Все эти конкретные образы означают только одно: 'преисподнюю' — 'небо' в их борьбе и несменяющейся смене. Качественных признаков у них нет никаких. Все зависит от положения тотема: если он 'преисподняя' это 'зло' 'темнота' 'беззаконие' 'нарушение' все то, из чего образуется всякое 'отрицание', 'нет', будущая отрицательная категория; если он 'небо' это 'добро', 'свет', 'праведность', будущее утверждение. Русский язык очень плохо переводит эти метафоры, придавая им отвлеченный характер. Греки имели слово *гибрис*, женского рода, которым выражали впоследствии понятия 'бесчестия' 'надменности' 'оскорбления' всего того во всем объеме, что противоположно и враждебно *дике*, правде, праву, справедливости, правосудию. Положению тотема как 'неба' соответствуют образы 'правды' всего 'правого' Я хотела бы обратить внимание на то, что эти чисто тотемистические, а потому и космические метафоры — будущие понятия морали и права — носят характер не только не отвлеченный, а даже пространственный: 'правый' 'низкий', 'высокий' 'неправый' (левый) — метафоры неба и преисподней — только со временем получают качественное наполнение. Как показывает анализ древней значимости *дики* и *гибрис*, правды и кривды (добра и зла), эти тотемистические метафоры означали стихии огня, воды, дерева, имели форму зверей, представлялись борющимися, уничтожающими друг друга, оживающими. Нужно непременно принять во внимание то, что раньше не замечалось вовсе: что космогоническая и эсхатологическая образность имеет двойную потенцию — физическую (космическую, я бы нарочно сказала космографическую) и

этическую, то есть что и этика была некогда до-этикой или неэтикой, и тогда, когда этикой еще не была, получала свой будущий характер[20].

Эсхатологические, космогонические образы 'зла' и 'добра', 'правого' и 'левого', 'низкого' и 'высокого' могут соответствовать 'бегу' и 'остановке', 'быстрому' и 'медленному' В применении к ходьбе 'быстрое' дублирует 'высокое' и означает 'небо' 'радость', 'веселость' Напротив, 'медленное' повторяет метафоры 'преисподней', 'низкого' 'печали', 'слез' Эти мифологические образы, совершенно лишенные понятий морали или психологизма, параллельно отлагаются и в ритмике, где создают увязку (такую важную для всей последующей метрики) печального с медленным, веселого с быстрым. Но в этике эти же образы имеют другое значение.

Высокий и низкий, правда и кривда, добро и зло получают характер отвлеченных понятий. Что у них общего с образами, оформленными этими же фонемами? Ничего, хотя это те же самые, без всякого изменения, слова. Одно и то же, как мы видим, может быть ничем и всем, не существуя — существовать в противоречии к самому себе, становиться то таким, то другим.

Теперь я возвращаюсь к ранее поставленному мною вопросу о формах функционирования мифов. Я уже сказала, что они не были ни чистым сказом, ни мифографической историей; словом, они не были такими самостоятельными рассказами, какими мы привыкли находить их у позднейших античных писателей; не были они и рассказами-вставками, как у Гомера.

Первоначальные мифы, не циркулируя независимо в форме чистого повествования, пронизывают всю первобытную жизнь. Они по форме героичны. Героические мифы изображаются в действиях первобытного человека, в речевых актах, в мимике, в примитивных мусических родах, позднéй — в песнях, в пляске, в самой элементарной музыке. Их сюжет один — космогоно-эсхатологический. Но как непохожи на этот сюжет формы мифа, рассказывающие в реальных и пластических категориях о жизненных историях живых существ, наделенных конкретными именами, конкретным происхождением, конкретной биографией!

Это герои-тотемы. Кто сказал бы, что плач над разрываемым и съедаемым зверем-тотемом будет звучать как песня рождения героя, как будущий дифирамб? Что в радостных кликах героя-победителя, поющего хвалу себе самому, нужно находить победу солнца-коня в беге небесных колесниц? Конкретные, жизненные славы о героях-воинах, ссорящихся, бранящихся, воюющих, умирающих: эти будущие эпические песни имеют истинным содержанием гибель и рождение природы.

Мифы-плачи оплакивают под видом Патроклов и Гекторов космосы. Под видом Агамемнонов и Эдипов, Филоктетов и Аяксов они рассказывают о гибели миров и нарождении новых светил-покойников. Мифы-шествия воспроизводят, говоря о героях, жизнь всего окружающего в ее неизменной смене.

Однако не нужно думать, что действующие лица этих речевых, ритмических мифов, что герои — это люди. Человечьи схематические черты в какой-то очень слабой степени в них присутствуют, но герои — это по преимуществу звери. Как показывает генезис басни, первоначальными, до-этическими олицетворениями 'добра' и 'зла', 'правды' и 'кривды' были именно они; генезис драмы тоже воспроизводит звериную форму героев. Рядом со зверем выступают, однако, и другие компоненты мифологического понимания 'тотема' — вещь и чувственная, видимая природа. Так, сохранились песни, обращенные к дверному порогу (метафоре горизонта); в них поется о разбушевавшихся стихиях[21]. Бушующие стихии действуют, как персонаж, не только в античной серенаде («плаче у дверей»), но в эпосе и в трагедии, в героических жанрах. Там и тут, действительно, эти эсхатологические силы носят форму 'героев' Но в трагедии 'герои' уже выступают как боги, полу-боги, как полу-люди, как в недавнем своем прошлом — животные; персонаж бушующих стихий устранен и убран в арсенал мотивов. Однако, тотемный характер 'героев' сказывается в том, что трагедия делает их родоначальниками, основателями новых городов и поколений. В эпосе 'герои' представлены полу-богами, полу-людьми; зооморфизм гораздо глубже упрятан, чем в трагедии; бушующие стихии отделены от 'героев' и сделаны их двойниками, верней, только одним материалом, с которым сравниваются (уже не отождествляются) герои. В эпосе же имеются богатые следы вещного персонажа. Как показывает особый античный жанр экфразы, вещь представлялась зверем (жертвенным, умерщвляемым животным), одновременно и стихией, и героем типа Ахилла или Патрокла[22].

Итак, миф не однолинейно развивался от простого повествования к сложному. Он циркулировал не своим обнаженным содержанием и не в единой, какой-то особой «мифической» форме. С самого начала мифы имеют языковую и ритмическую фактуру и функционируют в многоразличных формах, мало похожих на чистые мифологемы позднейшего сложения. Они фигурируют как плачи, как вои, как называния и обращения, как брань и хвала, как короткие выкрики-речения, как ссоры, перекидывания словами, ответы-вопросы, как песни побед Логоса, его рождения и появления, как песни его поединков и поражений. С самого начала их разновидностей очень много. При полном

семантическом единстве формы мифа метафорически различны. Но никаких перегородок между ними нет. Одна из них есть часть другой, одна сливается с другой, одна переходит в другую. Семантическое равенство не дает им отгораживаться оградами, как они ни различны.

ЛЕКЦИЯ XII

Словесные мифы — только одно из метафорических выражений мифа. Но миф охватывает и выражает собою всю без исключения жизнь первобытного человека. Он может поэтому быть и вещным и действенным.

Мир как вещь... Мы имеем много свидетельств того, что первобытное сознание отождествляло все живое и неживое. Сейчас нам кажется несомненным, что наши многочисленные вещи созданы нашими потребностями и нашим опытом. Однако это не так. Вещь появилась у человека не в силу его потребностей. Что касается до опыта, то он не действует на человека, если не закрепляется его сознанием. Это большая ошибка (и ошибка теоретическая) — думать, что опыт сам по себе, не идя через сознание человека, способен оказывать воздействие. Научные предрассудки — лучшее тому доказательство. В средние века человечество твердо держалось за схемы Аристотеля и Галена, а опыт нисколько не в состоянии был его переубедить. Когда в XVII веке знаменитый английский физиолог Гарвей доказывал круговращение крови, ему не верили ни Парижский университет, ни виднейшие ученые его специальности, а ведь Гарвей доказывал свое положение именно на опыте; но десятки и сотни вскрытых им тел не могли побороть отвлеченных схем. Все большие ученые исходят всегда из опытного материала; однако не было еще случая, чтоб новаторство завоевало успех показом воочию преимуществ своего метода, и если прогрессивная наука в конце концов побеждает, то в тот исключительно момент, когда совершается поворот в отвлеченных идеях эпохи. Для дикаря же, как и для малокультурного человека, опыт просто неубедителен; взгляд его глаз не сильней в нем, чем вековые умственные схемы. Единственное, что опыт ему дает, — это эмпирику ощущений, объективная сторона которых подсказывает ему наряду с его богатым инстинктом элементарные, неясные, слабо очерченные представления, да и те он больше искажает своей трактовкой, чем учится им. Точно так же человек вовсе не руководствуется своими потребностями. Они процеживаются в сите его сознания, и правильней сказать, что человек не всегда пони-

мал и понимает, в чем его истинные потребности; между тем готовые умственные схемы, готовая традиция властвуют над человеком постоянно и освобождают его от анализа и затраты сил на работу ума.

Первобытный человек не доходил еще до таких тонкостей. Сознание, как известно, начинает свою работу с внешних событий, с событий внешней природы, во власти которой примитивное общество находится беспредельно. Оно ничего пока не замечает, кроме видимой природы в ее самых резких и внешних проявлениях.

Тождество одушевленного и неодушевленного мира приводит к тому, что тварь представляется вещью, а вещь — тварью. Человек репродуцирует свои представления о природе и вещах в словах (или их эквивалентах) и в поступках. Вещь для него — космос, и он создает вокруг себя вещи, которые представляют собой жизнь природы. В этом творении вещей — первые схемы архитектуры, изобразительного искусства, но и прикладного художественного ремесла. Основной закон в этом творчестве говорит о том, что изображаемое тождественно изображающему и в силу специфического восприятия вещи и пространства абсолютно равно тому предмету, который изображает. Таким образом, вещь, изображающая космос, сама есть этот самый космос плюс то лицо, которое создало космос и эту вещь. Здесь вместе с тем обычное тотемистическое убеждение, что пассив-актив есть одно целое, что единичность равна множественности, что тотем есть всё и одна часть.

Первобытный человек орудует камнем и деревом. Уже в самые ранние эпохи он создает и в этой области основные системы, принцип которых будет оставаться в будущих тысячелетиях, варьируясь, перекомбинируясь и по-новому выражаясь в новых содержаниях и формах. Высота, круг, столб, низины — вот принцип будущих построек, и внешних и внутренних. Форма их — стол, свод, столб, дверь (ворота).

До-исторический человек создает первые столбы из стоячих, высоких камней (менгиры). В них — будущая колонна. На вертикальные глыбы он кладет поперечную горизонтальную, и получаются первые двери-ворота (а в колонне — будущий архитрав). Это горизонт, архитектурное выражение того сценария, где происходит действие всего первобытного мифа. Горизонт — это межа того света и этого, но межа, связывающая единством, а не противоположностью эти два полюса. Как показал Узенер, два бруска или камня с третьим поперечным передают образ двойника и близнеца, соединенных вместе[1] Это и близнецы (тотем и нетотем), это горизонт и двери, это межа двух соседя-

щих или враждебных коллективов, одновременно граница 'своего' и 'чужого', 'того' света и 'этого', неба и преисподней. Мы знаем много примеров (особенно в Египте) живой говорящей двери, живых говорящих вещей[2]

В эту эпоху возникает рядом с дверьми-воротами также и то, что мы привыкли называть столом и оградой. Сперва это те же столбы-плиты в вертикальном положении с поперечной, лежащей на них горизонтальной плитой (дольмены). Дальше это будут деревянные столбы и земляные холмы-могилы. Стол метафоризирует высоту-небо. Он не сделан для удобства еды, но за столом едят, потому что разрываемый и съедаемый тотем представляется 'небом' стол, небо дублируется возлежащей на нем едой-небом. Сесть на 'стол' — стать 'царем' отсюда — 'столица' 'стольный' город, позднейшее местопребывание царя, вождя. Столы стоят впоследствии в красных углах без всякой утилитарной надобности. Но 'небо' есть и 'преисподняя': стол служит и для возлежания умершего. 'Актер' метафора покойника (ларв, маска, 'персона'), тоже находится на столе.

Метафорой 'преисподней—неба' служит также всякий полог Он отделяет, как горизонт, эти два мифических мира, но и соединяет их в одно — как ограда и ворота.

Двери-ворота, ограда, стол (высота) и полог или завеса — вот основные вещные метафоры примитивного мифа. Они предшествуют бытовым дверям и окнам, столам и стульям, завесам и занавесям, изгородям и заборам домов и улиц. Еще до того как попасть в квартиры и в дома в качестве мебели и архитектуры, они задерживаются в храме и в театре.

Я уже говорила, что первобытное сознание делает вещь стихией, зверем, 'героем' Вещь говорит, живет, движется, переживает все те фазы, что и тотем; она, как тотем, разбивается на части (например, горшок в свадебной обрядности), разрывается на куски (например, завеса в момент смерти Христа; одежда брачащейся), переламывается, отождествляясь с расчленяемым тотемом-зверем. Вещь хоронят, женят, судят; греческий архонт-басилевс председательствовал в судебных процессах над вещами (уже не говоря об аналогичных примерах в средние века): «царь судит и неодушевленные предметы» (Poll. 8, 90). Образ разрываемого, разделяемого и съедаемого тотема дает сотни метафор в области слова, действия и вещи. Сюда относятся и те будущие культурные явления, которые известны под именем торговли и гостеприимства, побратимства и куначества. Тотемизм рождает образ, родовая эпоха — форму, государство — понятие. Мы увидим, как тотемистический образ будет со временем функционировать одной формальной стороной своей метафористики и как

эта метафористика перероднтся в понятие — и подсказанное новым смысловым содержанием, и уложенное в старую форму образа.

В эпоху, не знающую кровного родства, участие в коллективном разрывании тотема понималось в виде родственной связи, в виде общей принадлежности к одному тотему. На этом впоследствии вырастает идея причастия. Люди-тотемы из другого клана рассматривались как 'враги' в хтоническом значении: межа отделяла одно поселение от другого, и эта межа была 'горизонтом' 'дверьми' 'воротами' границей неба—преисподней; за межой — преисподняя. Отсюда — большое значение межевых камней, стен, заборов, значение настолько большое, что впоследствии оно сделается сакральным. Человек, пришедший из чужого поселения, считался 'врагом'· однако, если он в рукопашной борьбе не был побежден, он делался 'другом' Такой пример в «Илиаде», когда Диомед и Главк, сойдясь лютыми врагами, без всякой иной мотивировки, кроме поединка вничью, расходятся близкими друзьями[3] Таково же происхождение многих древних 'дружб' в том числе и Тезея с Перифоем. Итак, в рукопашной происходит обмен тотемами, и 'другой' из двух делается 'другом' (не в позднейшем, а в тотемистическом значении двойника). Рукопашная, борьба со зверем, разрывание, разделение тотема дает этот же обмен: 'враг' переходит в 'друга', 'брата' Тотем-вещь разрывалась, разбивалась, разламывалась; происходил дележ частей, и участники тем самым навеки связывались нерасторжимыми узами, какие только были до понятия о кровном родстве. Здесь лежит генезис таких великих по своим последствиям для всей будущей культуры явлений, как идеи договора и обмена. На этих двух образах вертится, как на оси, огромное множество тотемистических метафор. 'Пришлец', 'чужак', получивший долю тотема, становился сам этим тотемом; он входил в данный тотемный коллектив на правах равного, и не только он сам, но всякий, к кому переходила эта часть разломленного тотема. В латинском языке сохранился любопытный след этих представлений о 'госте' как принято называть такого 'чужака' ставшего 'другом' и 'братом' такого 'пришельца в дом', получившего все права и привилегии там 'живущих' (ночлег, еду, женщину). Если по-русски это *гос-ть*, то по-латыни hos-tis — *враг*, a hos-pes — *гость*, *приезжий*, но и *хозяин*; hos-tia — *очистительное*, *жертвенное* (т.е. разрываемое) *животное*. Не нужно быть лингвистом, чтоб увидеть связь слов *гос-ть* и *hos-pes* с *госпо̀дь* и *господин*[4] Действительно, и в реалиях приходящий, появляющийся, приобщающийся к тотему 'гость' столько же в одном аспекте 'враг' и 'разрываемое животное', сколько в другом — сам тотем,

'господь' господин клана: мы знаем, что кунаками, побратимами, 'друзьями' становились в акте разламывания и разделения какой-либо вещи и сам гость, и хозяин (коллективно, в смысле 'дома' поздней семьи), причем не только один 'гость' но и 'хозяин' назывался кунаком (у монголов), ксеном (у греков), госпитом (у этрусков и римлян), что значит и 'чужак' и 'друг' 'побратим' Мало того. Гость со временем получит значенье эпифанирующего бога, господа, приходящего в дом, являющегося людям; с 'приходом' этого бога-тотема начнет увязываться мотив гостеприимства.

У греков ксены обменивались вещами, то есть своими сущностями. Ксен, или 'гость' получал 'встречу' и 'проводы' а также вещи хозяина (подарки — позднée). У римлян ксены, и гость и хозяин, разламывали вещь на части, которыми делились. Это были особые древние вещи без иного какого-нибудь назначения, а потому и имени. Их называли знаками, значками, по-нашему — билетами, марками. Это были «тессеры» у римлян. История их очень интересна. Тессеры — и значки, и кости игральные, и пароли, и входные билеты на зрелище, и марки на выдачу хлеба, и знак побратимства. Первоначально они представляют собой просто камешек или деревяшку, кусок глины, стекло, поздней — металлический квадратик, обычно из свинца, слоновую кость, мрамор и т.д. О тессере стоит сказать несколько слов[5] Она имеет знак, штамп с обеих сторон, как монета. В одних случаях это голова Юпитера Госпиталия (кунака, гостя), в других — знаки того, к чему тессеры приурочены и что означают сами. Вглядевшись в это приурочение (побратимство, состязания; право на хлеб и участие в пире; игральные кости), видишь, что в нем выражено архаическое назначение вещи-тотема при поединке, при разрывании и еде, при обмене сущностями. Дублирующие методы первобытного мышления приводят к тому, что каждая тессера снабжается знаком тотема, примитивно на ней нанесенным. Вот почему на ней появляется голова Юпитера-гостя, кадуцей, копье и другие атрибуты. Подобно монете, тессера имеет не только отпечатки атрибутов и богов, но имена, даты, даже имена консулов (например, на гладиаторских тессерах). У греков такая вещь называлась «символом», и мы напрасно стали бы в ней искать отвлеченное наше «символическое» значение. Символ-вещь, которая разделялась между ксеном-гостем и ксеном-хозяином; полон значения тот факт, что она служила принадлежностью членов суда и народного собрания (о чем я буду говорить ниже), а также названием договора о торговом суде. С «символом» нужно поставить рядом знаменитый теорикон — государственный знак, дававший право на вход в

театр или на зрелище. В науке принято модернизировать этот теорикон, рассматривая его как денежную плату (два обола), которую платило государство гражданам, чтоб они посещали зрелища. Необъяснимое, странное, беспримерное мероприятие! В нем видели возвышенные цели Перикла, который развивал-де в такой форме любовь к театру; при этом не замечали, что два обола — до смешного малая плата (8—10 копеек). Конечно, теорикон — полная параллель к тессере, которая тоже имела денежное значение; это вещь, приуроченная к состязаниям, ставшим театром и зрелищами, вещь, связанная с культовой обрядностью и с именем прибывающего издалека, встречаемого гостеприимно и негостеприимно бога Диониса.

Денежное значение такой вещи-тотема создалось вполне закономерно. Обломки, куски, лоскуты, части какой-нибудь вещи служили в одних случаях знаками тотемного родства (побратимства), в других — деньгами. Обмен сущностями (переход 'чужака' 'врага' в 'друга') представлял собой, как я указывала, разрывание и дележ тотема. Это мог быть зверь: таков генезис кожаных денег, меховых шкурок, черепов буйвола или тигра, шкурок бобра, соболя или кусочков барана, куньих ушей и головок (средневековых денег, или денег у нецивилизованных, или в старинной Скандинавии, в Сибири, на Руси). Это могла быть рыба: таков генезис денег-трески у исландцев. Это могли быть вещи: рубленные на части («рубли») куски камня, или дерева, или стекла, или металла — свинца, олова, железа, меди. К числу вещей относились и рабы-деньги. У народов каменной культуры деньгами служат бусы, раковины, камни и прочие примитивные предметы, главным образом круглой (космической) формы, как кольца, подобие тарелок, круглые наконечники копья, круглые лопаты. Деньги проходили все этапы производственного развития; тотем принимал форму растительности (рис, бобы, перец и пр.), домашней скотины (лошади, быки, овцы, коровы). В латинском языке 'деньги' значит 'скот'[6]. У греков железо служило деньгами, у римлян — медь; подобно тессере, эта медь представляла собой квадрат.

Отличительная черта будущих денег — клеймо, знак: недаром значение знака приобретают со временем и греческий «символ», и римская тессера. Это очень интересный факт, дающий в будущем много последствий. Его происхождение лежит в конкретизирующем, отождествляющем и редублирующем мышлении тотемиста: мало того, что вещь представляет собой тотема, нужно еще и на тотеме-вещи повторить присутствие тотема; нужно образ конкретно повторить еще в одной метафоре; нужно путем нацарапывания, выдалбливания, скобления отпечатка, наведения

разных черт (рисунка) конкретно отождествить вещь с тотемом. Так клеймо известной примитивности становится обязательным для обменной, разломленной вещи 'врага-друга' Значок по большей части двусторонний, и это понятно для обменной вещи. Но только ли вещь клеймится? Нет, конечно. Мы знаем, что клеймилось животное (тавро лошадей, например); знак тотема не имел, конечно, никакого карательного значения. Клеймились людские коллективы; тотемизм известен в науке как система объединения людского клана под одинаковым знаком, под знаком определенного тотема; этот знак выводится и на вещах, и на самих людях — на их теле, на лбу, щеках, туловище. Мы знаем это явление под именем татуировки. Если мы охватим широким взглядом такие разнородные, казалось бы, и поздние вещи, как стяг, знамя, хоругвь, герб, медали, монеты и т.д., мы увидим, что они варьируют эту идею вещи-тотема, на которой редублировано присутствие тотема в виде знака-рисунка. Татуирование — одна из форм такой редупликации; вариантно она у животных (клеймение) и у вещей (штамповка в том или ином виде). У нецивилизованных народов татуировка представляет собой культовую обрядность и сопутствует сама религиозным церемониям; она связана с обрядами очищения, инициации, со священными танцами и происходит в храме, при активном участии жрецов. Клеймение, воспроизведение на теле тотема, сопровождается пролитием крови. Я уже упоминала о генезисе договора. Тотем всегда «обоюден» (двусторонний); он и отдельный предводитель клана, и весь людской коллектив в целом; он и природа, и люди; «лицо» и «изнанка». Борьба тотема с антитотемом сопровождается разрыванием, кровью. И кровь тотема принадлежит всему коллективу, и кровь коллектива — тотему. Они и он едины. Это еще не договор, но потенциал к нему — идея обоюдной общности. Однако первоначальная форма договора ни в каком случае не абстрактна. В основе договора лежит вещь, как впоследствии и в основе права (я скажу об этом ниже). Если при последующих юридических договорах имеет место заклад и заложничество, то это потому, что раньше обоюдность, наличие двух сторон и характер нерушимости выражались материально и вещно, путем разделения на две части вещи-тотема и приобщения к ее природе, отождествления с нею. Саморазрывание (царапанье своего тела, надрезы и разрезы лица и груди, разрывание на себе одежд, растрепывание и вырывание волос, самоистязания) и пролитие своей крови — это и есть для тотемиста процесс «ототемления», поздней, в религии, — обожествления. Договор — одна из таких форм, клеймение, татуировка — другая. При татуировании проливается кровь, которую дублирует знак тотема.

По латыни 'договор' означает 'стебель', 'соломинку', 'колос'[7] Первоначальный договор состоял в 'передаче' одной стороны другой стебля. Такая 'передача' не была единственной. Палка, передаваемая из рук в руки, означала речевой акт (умирание-оживание логоса). Передача за едой из рук в руки ветки понималась как очередь песни. Здесь, при договоре, вещь передается другой стороне непосредственно (в старинном обряде — из полы в полу); каждый договор дублируется совместными едой и питьем. Вообще, всякий союз метафорически выражается в совместном «ототемлении»: вместе сидят на шкуре (коже) убитого зверя-тотема, вместе ранят себя до крови и смешивают, пьют друг у друга кровь, бьют себя или один другого (отсюда — больно и тяжело «бьют по рукам»), делят друг с другом еду и питье. Мы видим, как из 'взаимности' создается 'заем'; палка, с клеймом на ней тотема, с надрезом и особыми знаками, разламывается пополам и раздается обеим сторонам в знак взаимности (ср. такое разламывание палки Иосифом, мужем Марии, при вхождении девы Марии в храм[8]), любви, дружбы, состояния 'гостя' и 'родства', а позже — одна часть дается должнику в знак 'долга', 'займа' а другая часть остается у заимодавца ('бирка'). Самое понятие этического 'долга', как я покажу ниже, вырастает из того же конкретного, материального образа, что и 'долг' экономический.

Гость приходит как враг, как антитотем, из чужого клана. У многих нецивилизованных народов гости стоят в боевой готовности, намереваясь приступить к поединку, — а в древности они и впрямь начинали с рукопашной, и только победитель получал функции 'господина' и 'хозяина' Там, за изгородью, за горизонтом, в царстве преисподней ждет гость своей участи; он садится в ожидании также у очага или у алтаря, которые дают ему прибежище и неприкосновенность. Как уже отмечено этнографами и этнологами, гость должен непременно начать с рассказа (именно в этом свете и следует рассматривать рассказ Одиссея, гостя у фэаков): это обычная функция 'вестника', 'посланца' 'глашатая' ('ангела'), который должен редублировать в акте говорения смерть и оживание тотема, приход тотема из преисподней (в позднейшей понятийной транспонировке: должен рассказать о виденном на том свете).

Итак, гость приходит в боевом вооружении, готовый к схватке, и начинает с боевых действий. Место, куда он приходит, расположено на границе двух кланов ('горизонт'). Гости кладут вещи-тотемы и уходят. Им выносят другие вещи 'взамен' тех. Так рождается будущая торговля; так 'гость' одновременно становится 'купцом'.

Основной элемент этой до-торговли — вещи. Первобытная форма торговли знает не людей, а только вещи, которые обмениваются безмолвно и даже невидимо: считается, что сами тотемы приходят и делят друг с другом свою сущность[9]

Начало торговли лежит во враждебных актах[10]. Торгующие — враги, которые грабят и убивают друг друга. При рыночной торговле остался обычай, совершенно алогичный, — торговаться, запрашивать, бить руки при сделке и т.д. Этнографы указывают на враждебный характер примитивной, до-денежной, торговли: продажа — враждебный акт, при котором обе стороны ведут себя как заклятые враги, препираются и дерутся. Это говорит о том, что такого рода мена происходила некогда в форме поединка, где 'покупателем' был 'победитель' Так, по крайней мере до обмена женами существовал обычай добывать женщину путем поединка. Вообще, архаический обмен вещами не имел экономического значения[11], в быту так и остался такой обмен, ничего с торговлей не имевший общего и обратившийся в обмен подарками, обмен платьями, обмен женами и т.д., — и всякий раз это означало обмен сущностями. Основные элементы торговли — покупка, продажа, обмен — первоначально не имели экономического значения. Их неэкономический характер оставил след в религии. Например, Библия показывает много примеров того, как совершался выкуп обетованной жертвы. Несомненно тут дело не в скупости. Более древняя основа религиозных выкупов — это замена, мена, обмен двух моносемантических объектов; вот эти-то выкупы и служат первоначальной формой последующей купли; мы видим и на примере религиозных выкупов, что первым 'торговцем', 'продавцом' является божество, у которого 'покупают' и 'выкупают' одну жертву, заменяя ее другой. В родовом обществе выкупают жертву у патриарха-отца; в обрядности еврейской пасхи это осталось до сих пор. Купля-продажа невест идет по этой же семантической линии, и ее наивно социологизировали, когда относили за счет изначальной экономики.

Этот образ обмена, означавший смену неба — преисподней, дал возникновение весам и жребиям. Божество, Зевс, взвешивает на золотых (т.е. солнечных, небесных) весах судьбы, доли смерти и жизни. Чаша, идущая вниз, есть преисподняя, ночь; чаша, идущая вверх, — это небо, солнечный день. Гомер изображает таким «торговцем» Зевса:

Но, лишь сияющий Гелиос стал на средине небесной,
Зевс распростер, промыслитель, весы золотые; на них он
Бросил два жребия Смерти, в сон погружающей долгий,
Жребий троян конеборных и меднооружных данаев;

Взял посредине и поднял: данайских сынов преклонился
День роковой, данайских сынов до земли многоплодной
Жребий спустился, троян же до звездного неба вознесся[12]

Здесь сказано, что данайский жребий упал до земли, и что это «день роковой», и что жребий троян поднялся до неба. Эти две чаши весов еще лучше обнаруживают свой смысл в другом месте «Илиады», где Зевс взвешивает судьбы Ахилла и Гектора. Концовка тут такая:

...поникнул Гектора жребий,
Тяжкий к Аиду упал; Аполлон от него удалился.
Сыну ж Пелея, с сияющим взором, явилась Паллада[13]

и т.д.

'Жизнь' образно выражена в приходе сияющей Афины, а 'смерть' — в уходе солнечного Аполлона; этим двум состояниям соответствуют две чаши весов, одна из которых — «звездное небо», другая — «тяжкий Аид». Таким же «торговцем» кроме Зевса изображалась и его древняя подруга, Фемида, былая мироуправительница; в ее руках весы — такие же чаши смерти и жизни. Вот почему гиерофант Елевзинских мистерий следил за правильностью мер и весов (которые тоже тотемистически клеймились). Нужно заприметить, что весы находятся в руках именно судей: таков загробный судья Озирис с весами в руках, такова Фемида, богиня правосудия. Древняя форма 'торговца' — это форма 'судьи', взвешивающего участи жизни и смерти, вот почему 'суд' и 'торговля' будут одинаково связаны с солнцем-агорой и с солнцем-базиликой. Впоследствии 'жребий' отделяется от 'весов', но их семантический генезис одинаков. Жребий представляет собой кусок дерева, ветку, кусок палки с особыми знаками (тоже клеймо), обломок камня; жребии рассыпаются на белой одежде или кладутся кучей; тот, кто вынет обломок, тот получит свою 'долю', позже 'судьбу' Как показывает миф о Прометее у Гезиода в «Трудах и днях», первоначальный жребий — это кусок жертвенного животного (тотема), его мяса, жира или костей[14]. Так образ 'жребия' приведет к идеям 'выборов' и 'гадания'; так тотем 'год' (в конкретном значении 'солнца', 'космоса', 'неба') в форме годового 'царя', 'жреца' будет ежегодно 'выбираться по жребию', и это будет ложно понято в науке как демократический принцип...

Чем человек примитивнее, тем больше он творит вокруг себя вещей, семантически дублирующих друг друга и воссоздающих его представление о природе. Ожерелья, запястья, кольца, серьги, головные украшения, веера... их бесконечно много, этих вещей. Они делаются из камня и дерева, из раковин и ракушек, из перьев, из костей и клыков, из чего попало; позже это всякий

блестящий металл и стекло. Все это космические силы, круглые светила и небеса, сияющие, издающие блеск солнца и звезды. Первобытный человек окрашивает свое тело в цвет тотема-зверя, подводит глаза, брови и ногти; он выводит на теле изображения тотемных животных, делает черточки и пятна, татуируется, красится кровью, ягодами, глиной и т.д. умащается жиром и покрывает себя пухом и перьями, шкурами зверей, всем тем, что делает из него птицу-тотема или тотема-зверя.

И вещь, как слово, покоится на ритме. Здесь это прямая и обратная симметрия, главным образом соответствие 'правого' и 'левого' в отношении к средине. Эта симметрия сказывается обычно в троичности построения вещи и осмысляется, подобно речевым и мусическим ритмам, как единство расчлененного тотема-нетотема в его цельности.

Вещь как космос: в таком значении до нас дошло много описаний искусно сделанных вещей, на которых изображена первобытная вселенная. Выжженный руками гончара горшок, сотканный полог, вылепленный кубок, вооружение героев — эти вещи передавали мифы рядом со словесным их оформлением. Здесь неодушевленные предметы изображаются в виде живых, а живые — в виде неодушевленных. Миф о Троянской войне, прежде чем стать повествованием, служит узором для тканья Елены. Позднейшее вооружение грека, как показывает Гомер, сохраняет полностью космическую семантику, все эти 'щиты' и 'мечи' 'шлемы', 'копья' и т.д. Все то, что со временем становится мебелью и утварью, а также основные элементы будущей архитектуры — все это создается здесь, в эту эпоху. Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды — они рождаются мифотворческим смыслом. Я не говорю об их примитивной форме — это разумеется само собой. Не нужно думать, что это вазы Франсуа или скифские чаши. Усовершенствование — процесс позднейший. Я говорю о сосудах в форме зверей или с начертанием зверей, о звереобразных вещах, создаваемых охотником, о первых, еще пещерных звериных рисунках, поражающих своим схематическим реализмом. Земля и камень и те служат в эту эпоху архитектурным и, если можно так сказать, мебельным принципом. Это и дом-могила, и стол, и стул, и кухня; первый образ 'храма' как неба-преисподней, где живет (живут-умирают) тотем (тотемы и нетотемы), относится к этой эпохе, а 'храм' в тотемистическом понимании есть 'хорома', жилище, дом и комната, но и 'могила' (лоно: здесь умирают и оживают). Нам известны из мегалитического периода памятники из простых глыб огромных камней; они служили и гробницами, и домами, и тотемами воочию (из чего впоследствии возникли идолы богам и

памятники героям, еще позже — умершим людям). Здесь же, в этой эпохе, создается принцип и будущей античной архитектуры — круглой площади, пропилея и перистиля, идея которых сама по себе с логической точки зрения совершенно непонятна. Другое дело, когда видишь, как агора, пропилей и перистиль возникают из образа 'круга' и 'шествия' Среди мегалитических памятников это кромлех, круг из камней: большие камни окружают свободное место, в средине которого стоит огромный столб, и к ним ведут дороги, как бы аллеи, состоящие из менгиров, крупных камней, с обеих сторон. Это будущие «священные дороги», будущие городские аллеи деревьев и памятников вроде Unter den Linden, будущие римские дворы с внутренними колоннами, будущие колоннады, галереи, перистили, периптерии, пропилеи и т.д., обычно примыкающие или к площадям, или к дверям-дворам зданий. Это вещи-шествия и вещи-высота.

Однако сколько я назвала этих вещей! Сколько явлений, с ними связанных, я тут упомянула! Голова может закружиться: торговля, деньги, татуировка, гостевые институты, мебель, архитектура, площади, вазы — я не знаю что! Не есть ли это сваливание в одну кучу всего на свете? Не хаос ли это всевозможных, друг с другом не связанных, ничего между собой общего не имеющих явлений, каждое из которых «требует своего исследования»?

Эти вопросы очень теоретически уместны. В них, если угодно, вся соль, потому что мне приходится отвечать на них с полной методической и методологической сознательностью. Да, я сознательно беру хаос несвязанных, разбросанных фактов; я нарочно иду по радиусам, уводящим от центра, чтоб показать именно разноморфность и необыкновенную пестроту бытийных форм. Я хочу, чтоб она была уловлена, и, чем несвязаннее и разбросаннее покажутся анализируемые факты, тем легче мне будет указать на главный характер формы — на ее разновидность, ее множественность, ее иносказательность в отношении сконцентрированного, но скрытого и аморфного содержания, которое только и делает, что принимает различные виды, друг с другом резко расходящиеся. Так поступает и всякий исторический процесс. Он создает поводы к новым социальным формам на основе очень сложного содержания, единство которого совершенно невидимо за всеми внешними разноголосицами его закономерных выражений.

И как в области мифа, — я это указывала, — нет ни одного какого-нибудь исходного (в жанровом отношении) мифа, а есть с самого начала только различные его виды и его взаимные равноправные варианты, так и в области вещи мы улавливаем толь-

ко одно многообразие вещных жанров, функции которых формально отличаются друг от друга. Метод науки должен быть подобен стоглазому Аргусу; он должен все и всюду одновременно видеть. Его прямое дело — находить закономерную общность в самых далеко отстоящих фактах, разбросанных по жизненному полю без всяких, казалось бы, связей и толков. Этот толк, эти связи он обязан найти.

Но я возвращаюсь к своему конкретному предмету. Камень, дерево, металл в необработанном или обработанном виде означают космос-тотем. Первые начертания-рисунки и всякого рода так называемые украшения репродуцируют тотемистические представления о тотеме-природе.

Я очень часто говорю об этом воспроизведении семантической системы значимости в слове или в вещи. Откуда же это воспроизведение? Почему первобытный человек репродуцирует свои представления? Почему он не носит их в себе, а творит их, лепит вовне? Почему вовне? Этот вопрос очень важно поставить. Он имеет решающее значение и по своему конкретному существу, и теоретически. Это явление репродукции происходит не случайно. Тотемистическая образность говорит человеку о тождестве его жизни с жизнью окружающего, о тождестве его самого с видимой природой. Принимая себя за внешний мир, первобытный человек делает все то, что этот внешний мир делает. Он повторяет его жизнь. И вот эти повторения — прямой результат редуплицирующего мышления. Оно повторяет все, что попадает в его орбиту, потому что для него объект (мир) и субъект (человек) неразличимы. В нем творец и творимое отождествлены. Все видимое вокруг конкретно воспроизводится и вновь создается в слове, вещи, действии.

ЛЕКЦИЯ XIII

Вот почему речевым и вещным формам мифа соответствуют действенные формы. Лицо, производящее действие, отождествляется с объектом действия. Действенно (миметически и в более широком смысле — в движениях и в поступках) передается шествие на охоту всем коллективом, борьба тотема-нетотема, возвращение, разрывание на части и коллективная раздача пищи, съедание. Или, что то же, тотем бросается на растерзание зверям (похоронный обычай древних персов), сожигается или зарывается в землю; этим он пассивно-активно репродуцирует сам себя, зверя, светило, землю. В мифе действующее лицо совершает то

(или с ним совершают то), что он сам собой представляет. Субъект и объект слиты.

Умерший оживает. Там, где он живет-умирает, в земляной яме (могиле), он рождается; вот почему день рождения празднуется в Риме на могиле умершего. Но рождается ведь не человек, а тотем; поэтому действия рождения нельзя представлять себе в виде позднейших визитов и подарков. Рождается время-тотем, год-тотем (что вовсе не значит 'год' в нашем отвлеченном смысле), бог и царь, жених: это однозначные метафоры 'жизни', 'живущего' Тотем, умирая преисподней, рождается светилом, небом, солнцем. Действия рождения выражаются в формах свечения, делания круга (неба, светила), отождествления этого круга с тотемом (позже — венчание, увенчивание, коронация); тотем-коллектив выстраивается кругом (хоровод), на головы надевает венки, круги. Но мифотворческие действия, как и всякий миф, системны. Их система антикаузальна. Одно действие повторяет другое, и все они в различных формах однозначны. В каждом действии есть шествие-ходьба, разрывание зверя или 'героя', еда, борьба, а также увенчивание или какая-нибудь действенная форма смерти-рождения. Примитивный человек, идя на охоту, сперва разыгрывает ее (как мы теперь говорим); все, что он делает реально, он делает и вообразительно, в репродукции, помощью слова, ритма, вещи, поступка.

Как эпос и драма античности особенно полно передают словесные героические мифы, так действенные (и вещные) мифы полнее всего сохраняет античная драма, в частности греческая трагедия. Здесь они выражаются в структуре действа, в сюжете, действующих лицах, в архитектуре. Трагедия сохраняет ареальный характер как места действия, так и действующих лиц. И здесь дело не только в том, что сценарием часто служит могила, что на сцену вкатывается похоронная телега с мертвыми телами. Улицы, дворцы, дворы в трагедии — это не в современном понимании реальная архитектура реальной местности. Здесь живут и действуют герои, умершие тотемы, оживающие космические мертвецы. Множественно-единичный коллектив этих героев в масках (хор) носит форму зверей: об этом говорят название 'трагедии', хоры древней комедии, сатирикон. Борющиеся друг с другом полухория древней комедии сохраняют не только форму зверей, но птиц, насекомых, космических стихий. Основной герой героической трагедии — это зверь в форме или 'козла отпущения' убиваемого, разрываемого на части нетотема, или в форме 'агнца', тотема, умерщвляемого точно так же. Что делают эти герои-звери? Структура трагедии показывает, что они шествуют (пароды и эксоды), борются друг с другом (агоны и

стихомифии), плачут (треносы и коммосы). Сюжеты трагедии, взятые вне литературной обработки, носят характер только эсхатологический или космогонический, оформленный очень древними метафорами, еще до-этическими. По этому вопросу здесь неуместно говорить подробнее, и я отсылаю к своей специальной статье о трагедии[1] Что касается до древней комедии, то в ней особо выдвинуты эсхатологические сюжеты в земледельческом оформлении, и об этом речь впереди. Но и здесь спуски в преисподнюю в качестве эпизодов, на сцене варка и еда говорят о героях то же, что и трагедия; из особенностей комедии показательны парабаза, поворот в ходьбе хора с особой функцией обращения к зрителям (о чем речь будет особо) и сюжетная структура 'омоложения', при которой 'старик' как бы перерождается в 'молодого' Перипетия трагедии, несущая функцию перехода смерти в жизнь и (чаще) жизни в смерть, сюжетно дублируется и в трагедии, и в комедии (всей античной) полярностью 'отцов' и 'сыновей' (позже — 'матерей', 'родителей' и 'дочерей', 'детей'). Мне остается прибавить, что балаган комедии (стол с завесой), подмостки трагедии (стол, занавешенный стол-палатка, круглая орхестра, троичность скены-параскениев) говорят вещами то, что воспроизводит их действенная и словесная схема.

То, что есть в словесном мифе, есть и в действенном и в вещном. Все они могут говорить различными метафорами; но образность они передают одну и ту же. Форма действенных мифов так же разнообразна, конкретна и так же непохожа на содержание, как и форма всякой образности. И здесь, как в словесном мифе, преобладает 'героическое' оформление. Герои и тут представляют собой слитность стихий со зверем. Как стихии, действующие лица здесь умирающие, бушующие, раздраженные, злые (в до-этическом, космическом значении), ночные силы. Как звери, они нетотемы, которых убивают, разрывают, терзают. Одновременно они и тотемы-светила, падающие в преисподнюю и на горизонте оживающие. Герои активно-пассивны. Они всем коллективом воспроизводят свою собственную и не свою смерть с оживанием. В форме 'героев' холод обращается в тепло, мрак в свет. Герои ходят вокруг жилища, подобно солнцу, и этим светят; такое героизированное, воплощенное в звере или человеке существо, такой покойник-светило сбрасывается вниз с горы, вообще с высоты.

Действа первобытного человека, как я сказала, антикаузальны. Но они системны и метафорически различны. Первобытный человек совершает не одно репродуцирующее действие в одной определенной метафористике, а сумму действий, объединяемых одинаковым смысловым содержанием. Так как в этих связках

действий нет причинно-следственной конструкции, создаются многочисленные действенные воспроизведения, семантически и морфологически повторяющие друг друга, сливающиеся между собой, переходящие друг в друга. Привходящих действий тут может быть и очень много, и совсем мало. Вся жизнь первобытного человека представляет собой такое мифологическое, 'героическое' действие. Как в словесном и вещном мифе, в этом действии основную роль играет ритм; шествие ритмично, борьба ритмична, разрывание и раздача ритмичны. Но это с одной стороны. Я хотела бы обратить внимание на другую. Мифотворческое сознание имеет цельный характер, нерасчлененный. Если приходится говорить о его словесных, вещных, действенных оформлениях, то это не значит, что каждая из таких форм циркулирует разобщенно от другой. Напротив, они параллельны. Словесные мифы инсценируются, действенные «ословесняются»; и те и другие обрастают бутафорией; вещные мифы, в свою очередь, сопровождаются действенными и словесными вариантами.

По форме героические, мифы обо всех этих Агамемнонах и Эдипах воспроизводятся действенно, в виде настоящих жизненных эпизодов. Песни о подвигах в поединке, о появлении и рождении героя, о его победе, песни — брань и хвала, ритмизированные споры, вопросо-ответы, отдельные речения-крики, инвокации — все эти формы словесных мифов не оторванно циркулируют, а в сопутствии вещей и при действенных актах, и совершенно определенных: при разрывании тотема, при съедании его и питье крови, в шествиях, в схватках, при умерщвлении (победе и поражении). Но наше «при» здесь неправильно; на самом деле все три оформления мифа вариантны и представляют собой такую же единую и многообразную систему, как каждая форма мифа (словесного, действенного, вещного) сама по себе. Вот почему нет, кажется, такого действия, нет такого речевого мифа, к которому не были бы прикреплены семантически вариантные им вещи. Произнесение слов связано, как я указывала, с палкой, с возвышением; пение — с веткой, с чашей, с дверью, с окном, с порогом. Действо рождения-смерти соседит с могильной ямой и холмом, со ступенями, столом, завесами; действо 'брака' — с пологом, с диском-кругом (венком). Не просто поют или мимируют, а ходят, едят за столом, стоят на столе, завешиваются, покрывают голову, сидят на земле, поворачиваются влево или вправо от средины, поднимают руку вверх или [опускают] вниз, взбираются на что-нибудь или ложатся, кричат или шепчут, убыстряют темпы или замедляют, плачут или смеются.

Все эти формы мифа настолько семантически едины, что производят впечатление неразрывных. Веселовский принимал

этот кажущийся их характер за присущий им синкретизм. Но все их своеобразие в том, что они совершенно различны и генетически независимы. Основная их черта объясняется тем, что первобытное мышление отождествляло все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах. Генезис из одного комкообразного синкретического действа противоречил бы характеру мифотворческого сознания, которое повторяло одно и то же в различных формах, не связывая их причинной связью.

Второй крупный период до-классового общества — земледельческий — интересен не так своим конкретным историческим содержанием, сколько материалом для теории. Он и качественно нов по отношению к своему историческому предшествию, и представляет собой его самого, ту эпоху, которой уже нет. Все остается, так сказать, на своем месте, но в иной семантике.

Земледельческий период делится на две большие эпохи. В первой преобладает хозяйственная и социальная роль женщины, во второй — мужчины. Я не берусь судить о матриархате и патриархате, но исхожу из имеющихся фактов о несомненном матернитете (верней было бы безобразное какое-нибудь слово вроде «феминитета», но я не люблю измышлять терминологию и предпочитаю употреблять с оговорками уже принятые термины). В раннюю земледельческую эпоху, перекрывающую охотничью, доминирующая роль женщины совершенно неоспорима.

Здесь уместно указать на стадиальное изменение метафор. Образ плодородия становится господствующим и побеждает образ охоты. Производственное изменение семантики лежит, однако, поверх старых смыслов. 'Небо' и 'преисподняя' получают значение 'жизни' — не как 'захода-восхода', а как рождения, как плодо-рождения. Земля — лоно; она рождается и рождает растения, животных, людей. Все эти образы еще значительно слиты; однако появляется один ведущий признак, который выделяется сознанием. Это органы производительности. Человек еще не замечен в его целом, но грудь и родящая часть тела женщины, родящий орган мужчины уже осознаются. Не нужно искать в самом этом осознании (осмыслении) чего-либо реалистического, несмотря на то что формы его, несомненно, исполнены реалистичности, пусть пока еще очень общей и схематичной.

Органы производительности представляются самостоятельными, живыми, в виде существ: мифы этой эпохи говорят о них как о женихах, о мужьях, о родителях, о матерях и женах (но еще без этих позднейших, чисто родовых понятий). С изменением производственных форм и переходом главной трудовой роли

к женщине, обрабатывающей землю, стадиально меняется объект общественного ви́дения. Вместо зверя (примерно в это же время или позже появляется скотоводство) теперь фигурирует домашнее животное, вместо светил и стихий — земля в функции рождений, растения, цветы, злаки, плоды, и это все продолжает сливаться с живыми существами. Чего-либо нового в сознании не происходит, если не считать сдвигов в сторону несколько более расчлененного мировосприятия и его пересемантизации. По-прежнему вещь, слово, действие представляются тождественными, а объект слит с субъектом; время продолжает пониматься пространственно, а причинность при всей ее антикаузальности принимает характер круга, каждая часть которого может служить и причиной и следствием, смотря по месту расположения. Образ 'круга' светила заменяется образом 'круговорота', 'круга-смены' урожаев и плодородия. Место тотема занимает женщина — в реалии, в вообразительных формах — 'земля'-мать. Значение 'матери' целиком определяется родящей функцией, родящими частями тела; мужчина понимается как 'небо', 'дождь', 'сеятель' Отсутствие родовых отношений (матриархата) сказывается в том, что 'мать' еще не в кровном понимании мать, а только женская функция, женский орган, то, что до сих пор у крестьян называется 'матка' (а у нас — для животных); поэтому 'мать' представляется всегда в паре с мужским органом, что́ в системе позднейших родовых отношений может быть принято за 'мать-возлюбленную' своего 'сына-возлюбленного', а там и за 'кровосмесительницу'[2]. Расширение кругозора идет параллельно обогащению сознания новыми объектами ви́дения; процесс жизненного труда сам по себе дает многообразие метафорам, так как у сознания теперь гораздо больше, чем прежде, возможностей разнообразить и уточнять образы. Главенство в труде женщины говорит уже о разделении трудовых функций; появляется возможность различать и выделять некоторые признаки. Что же касается до двойственной категории 'неба' и 'земли' в их раздельности, то такое расчленение требует переворота в мышлении, который совершается позже, при более развитом родовом строе. В данный период комплексность еще преобладает над расчленением; мышление продолжается образное.

Вещь по-прежнему слита с космосом и тварью. Дерево — главная форма же́нского начала (так приходится говорить, чтоб не употреблять слова «женщина», что неправильно вводило бы представление о человеке). Всякое дерево — это женское начало, так называемая «ашера». Конус — изображение женского органа. Мужское начало передается столбом[3]. Все вещи переосмысляются сообразно новой семантике; яма, углубление, всякая 'низина',

верней, всякая вещная метафора 'преисподней' получает значение 'материнского лона', женского органа ('матки'); в животных выделяется только та же производительная сторона и особо — их производящий орган; все твари, все вещи, все растения представляются порождениями земли, пассивно-активного начала, рождающего и себя самое. Поскольку в этой образности нет логической связи, вовсе не нужно думать, что женское и мужское начало всегда соединены; нет, каждое из них способно рождать и оплодотворять совершенно самостоятельно как некое 'материнское' лоно. Доказательством комплексности мышления и анти-родовых понятий служит тот факт, что женское и мужское начала, как образы, еще сливаются, и 'женщина' представляется 'мужчиной', 'мужчина' — 'женщиной' (не в смысле людей, конечно). Наши современные понятия здесь совершенно неприменимы. Нужно помнить, что одна сущность сливается с другой, что 'женским' началом служит все: и животное, и вещь, и природа, и мужчина. Любопытно, что женщина изображается в виде обрубка дерева с точками или кругами (грудями) и конусом, а мужчина в виде камня или дерева (герма) с зачаточными признаками пола; однако, очень много изображений слитного характера, и так как это было непонятно и в мифе, и в обряде, и в материальной культуре, то грек называл такие явления 'гермафродитами' Так как представлений о реальном человеке не было, то обрубки дерева изображали кусок туловища с воображаемым или едва намеченным детородящим органом. То, что женщина появляется в очень схематическом виде среди зверей как охотница (критская «владычица зверей», азиатская Рея-Кибела, римская Диана, греческая Артемида), указывает, что образ 'матери' возникает неподалеку от 'отца', от охотника-тотема[4] Ее, 'мать', так и приходится помещать при самом возникновении родового общества, в начале земледельческой эпохи. Возможно, что она должна быть приурочена в своем появлении, говоря более точно, к концу охотничьего и зарождению земледельческого периодов. Этим, может быть, объясняется и то, что все 'охотницы' типа Дианы считаются 'сестрами' и 'девами' то есть лишены родовых и плодородящих черт; 'владычицы зверей' напротив, уже 'матери' в земледельческом смысле. Женщина-'охотница' борется, как тотем (ср. миф об Аталанте[5]); между тем отличительный признак земледельческих образов заключается в том, что метафора 'борьбы' больше не передает центральных образов. Уже 'смерть' не единоборствует с 'жизнью', небо-тотем — с преисподней-тотемом: 'смерть' есть 'рождение' в смысле произрастания, и 'небо' заглушается 'землей', доминирующим теперь образом. Земля, растения, все, что рождает земля, умирает-про-

израстает. 'Дети' — это не светила новые, а цветы, злаки, плоды, юные животные. Они умирают в земле и рождаются землей, женским лоном. Смерть и рождение как отвлеченные понятия отсутствуют; их заменяет образ 'преисподней' (земли) — 'матки' Женщина 'умирает' — значит, 'рождает' и 'рождается'

Мы не знаем мифов об умирающих и воскресающих женщинах, а только о мужчинах. У женщин 'воскресение' заменено метафорой 'родов' и 'рождений' Рождая, женщина рождается. Ее лоно — земля, могила, сосуд, яма. Я обращаю на это внимание. 'Роды' и 'рождение' — более древние метафоры, чем метафора 'воскресения', хотя означают то же, что и та.

В земледельческий период рядом с тотемами-растениями появляются и становятся актуальными 'боги' В противоположность старым, прежним коллективам тотемов (типа героев) нынешние 'боги' олицетворяют не столько 'горизонт' 'преисподнюю', 'светило' с его восходом и заходом, сколько плодородие и чадородие; 'боги' закрепляются в значении 'жизни' 'вечного рождения' как оплодотворители, виновники зачатий и рождений (в греческой мифологии эта древняя черта делает их постоянными «дон-жуанами», насильниками и любителями эротических похождений). Отличительной чертой 'богов' в отличие от 'тотемов' служит их внятная, подчеркнутая жизнетворящая функция. Но так же, как тотемы, они в этот период аморфны, множественны, безличны и безымянны, прикрытые одним общим этноплеменным тотемным именем (кабиры, музы, сатиры, мойры, луперки и пр.).

В области действ поверх старой схемы ложится новая. Здесь главный момент не еда, а производительный акт, не охота, а посев и жатва. Разрывание, борьба получают как метафоры новую семантику, плодородную, но уже не играют основной роли. Коллектив совершает шествие так же, но не на охоту, а на поле, выкрикивает слова плодородящего значения, мимически изображает производительность. Плач уже чередуется со смехом ('рождение'). Посев и жатва образно означают зачатие, рождение; понятия женщины нет, есть только образ 'земли'

Единый активно-пассивный образ тотема теперь имеет активный аспект в женском начале, пассивный — в мужском, хотя они еще слиты.

Женское божество умерщвляет и рождает: это земля. Ее пассивная функция выделена в мужском божестве, и она, как я уже сказала, не умирает и не воскресает; умирает и воскресает он. Эти смерти-воскресения происходят в земле; мужское божество, рожденное и умерщвленное землей, представляется растением. Таков Адонис, представляющий собой проросшую зелень; таков египетский Озирис — проросший злак.

Таким образом, стадиальные замены одной метафоры — другой ничего принципиально нового не вносят. Ведь они заменяли и варьировали друг друга даже в пределах одной и той же стадии, и в этом была их особенность. Если Адонис представлялся охотнику диким кабаном, а земледельцу представлялся капустой; если для охотника Дионис был лев, а для земледельца — козел или виноград, то что тут принципиально существенного?

Собственно, стадиальный принцип Марра вопреки тому методологическому универсализму, который придавал ему Марр, мог установить только одно — какой образ древней, какой моложе. Стадиальные изменения мифологических образов — это изменения в пределах мифологической семантики. Они вертятся в замкнутом кругу мифологических представлений и качественно не разнятся между собой, несмотря на различие исторических «стадий» своего возникновения. Факт внешних изменений верхнего слоя самой по себе формы ничего теоретически ценного не представляет, раз не изменяется действовавшая до того система внутренних соотношений. Я помню, как анализировалась одна сказка, чтоб доказать, что 'барин' и 'поп' — стадиальные эквиваленты черта и смерти, и какое этому придавалось важное теоретическое значение.

Мы интересуемся первичными значениями не потому, что они первые по счету. Арифметика не всегда помогает теории; порядковый метод и начало от Адама или от Гомера не всегда спасают филологию или историю. Первичные значения, взятые под углом зрения формообразования, показывают, что форма есть особый вид смысла, а смыслы — будущие формы и структуры. Следовательно, тут дело не в том, что первичные значения самые древние, самые изначальные, а в том, что они дают равновесие смысла и формы.

ЛЕКЦИЯ XIV

«Новое», которое так любят находить в каждом историческом явлении советские ученые, вовсе не есть величина постоянная, равная для всех эпох. Все периоды общей до-классовой культуры очень близки друг другу, но, говоря точно, только родовая эпоха начинает действительно отличаться по существу от своих же собственных предпосылок. Охотничья, земледельческая и раннеродовая эпохи очень статичны. Почти единственно, чем они отличаются, это процессами пересемантизации старых образов, или, что то же, стадиальным изменением метафор.

Основное, что меняется в родовой период, — это системы связей между людьми и миром. Вот это главное. Все остальное вторично.

Родовой строй представляет собой ту же, что и раньше, коллективную организацию. Но она скрепляется не принадлежностью к одному тотему, а единством кровного родства. Чтоб узнать, что тут семантически нового, нужно вскрыть значение 'крови' Это окажется эквивалентом 'жизни' Кровное родство — новая форма былой принадлежности к тотему: эта принадлежность и была 'жизнью' Тут есть, конечно, новизна, новизна стадиальности, но она незначительна, гораздо важней усиление представления о преемственности.

Тотем теперь представляется родоначальником и предком. Так было и раньше, но без представления о преемственности. Родоначальник и предок мыслятся лежащими где-то в далеком предшествии. Они умершие, как прежде, но умершие «во времени», давно, в прошлом. 'Старик', образ смерти, получает значение 'старейшины', того, кто ближе всех к предку. 'Умершие' обитатели ареальной страны переходят как образ в «умерших родных», членов по крови одного и того же коллектива. Действительно, это новая общественная структура; группа людей, объединенных кровным родством вокруг умершего родоначальника-предка, со старейшиной-патриархом во главе, с 'отцом' в новом значении кровного родителя. Это и тот же старый вожак, но и новый, полноправный вождь рода, pater familias уже в новом значении 'вождя' кровного как владыки, жреца и судьи. Он — rex, что значит племенной старейшина, он и 'господин' 'господь', 'владыка жизни': в данную эпоху он происходит уже не от тотема, а от 'бога' и сам есть 'бог' и 'родоначальник' Интересно, что ему сопутствуют два явления, которые принято называть демократическими, хотя в генезисе никакой демократии здесь нет: во-первых, старейшина племени бывает выборным, а во-вторых, рядом с ним находятся народное собрание и совет старейшин. Выборы не нужно представлять себе модернистски, по аналогии с английским парламентом. Родовые 'цари' выбирались на год, потому что сами инкарнировали собой круговой 'год', годовой круг солнца; а 'выборы' в том и состояли, что царя ежегодно убивали старого как форму старого года и 'выбирали' нового — новый, молодой год[1] (в античных языках «новый» и «молодой» передаются одним и тем же словом). 'Выборы' служили образом рождения: нового царя 'поднимали' 'увенчивали' (венчали, короновали), одевали в светлые одежды и украшения и т.д. В Спарте и в Риме мы видим двух царей (или консулов), в Афинах — девять архонтов, из которых один — царь, другой дает

свое имя году, остальные ведают судом и войной; это уходит в глубь времен, когда тотемов два (ср. ларов) или много. Единая тотемная группа делится теперь на вождя-царя (отца-царя-старейшину) и на самое группу, на 'народ', народное собрание (по-гречески народное собрание называется 'народ', демос); этот 'народ' во время собраний стоит вокруг (Umstand у немцев) в силу давнишней традиции, смысл которой начинает забываться. Круговое хождение, круговое стояние запоминается храмом и театром, их шествиями и архитектурной формой (орхестра, арки, круги и полукруги). Но хороводное начало сказывается и в народном собрании, и в суде гелиее, в этом судилище на открытом месте, на «солнечном месте»; по-гречески ἡλίασις значит и *солнце*, *солнечное сияние*, и *суд*, и место его. Самое название собраний связано по-гречески с 'солнцем' (одной с ним основы — ἁλία)[2]. Таким образом, вождь рода, окруженный народом, представляет собой былого тотема-солнце; но былая семантика уже недейственна и играет роль одной формы. Таков же и совет старейшин, таковы 'окружающие', 'други' двойники вождя, будущая его дружина и свита.

Во всех этих явлениях замена метафоры стадиальными эквивалентами не вносит, как я сказала, ничего существенного. Важна перемена самого сознания; и она делает то, что перед нами новая система взаимосвязей и новые изменения не метафор, а всего явления в целом.

Для родо-племенной эпохи характерно это начало распада первичной комплексности представлений. Мы видим деление на вождя и на род, разделение трудовых функций внутри рода, стабилизацию понятий о двух полах, о трех возрастах (дитя-юноша-старик). Но самое основное, самое главное распадение касается мироощущения в его целом; впервые появляется не один, а два космических плана. Нужно сразу же обратить внимание на то, что оба эти космоса принимаются за подлинный, реальный мир.

Итак, появляются два плана, небесный и земной, оба одинаково нереальные, два аспекта — 'небо' и 'преисподняя' В преисподней по-прежнему место рождений; это особое царство, особая страна, управляемая подземным царем-богом по образцу рода-племени людей. Здесь свой народ, свое войско. Царь-бог преисподней (в форме старика, отца, мужа) называется 'собирателем народа' (Usener. Gött.; Norden VI); он считает свои подземные войска[3]. Вся эта страна по аналогии с реальными странами имеет свои стихии и свой «социальный» мир, свое управление. Образные представления выражают, хотя и по-особому, реальную действительность, физическую и социальную, которая нисколько не принимается сознанием за реальность в понятий-

ном смысле, а кажется двумя мирами преисподней и неба. Вот почему и в преисподней есть свои светила, своя земля, свои поля и реки: такими хтоническими светилами являются луна и месяц, но также солнце с момента захода и до восхода, а реки — Коцит, Ахеронт и другие, поля — Елисейские и т.д. Это пустяк, но я обращаю на него внимание: мифологическая преисподняя вовсе не представляет собой ямы или могилы, простой подземности, подвала или погреба, как мы сейчас склонны думать. Нет, вся суть тут в том, что эти ямы-могилы служат домами, жилыми домами преисподней; что преисподняя — страна, город со своей топографией и географией, со своей архитектурой, со своим населением, улицами, дворцами и домами. Это совершенно необходимо осознать для понимания дальнейшего. Но также необходимо иметь в виду, что одной преисподней картина мира не исчерпывается; рядом сосуществует второй план, небесный, который для земледельца не может играть такой центральной роли, как подземность. И 'небо' — страна, царство со своим климатом, своей географией, своим народом и царем-богом, с небесным отцом-родоначальником-стариком. 'Небо' находится на горе (высоты; Олимп, Парнас), на островах (острова блаженных), в далеких странах вечного света (Гиперборея, Эфиопия, мифические Египет, Ликия, Финикия и т.д.). И здесь свое небесное воинство, свои небесные управители, свое население, свои улицы, дворцы и дома. Стихии имеются и здесь: вечный свет светил, звезд и солнца (Ликия, остров Левка), горы и скалы (например, Левкадская), реки (небесный Океан, река Египет, ниспадающая от Зевса), поля и долины, особенно сады ('парадиз' — рай в значении 'сада'). В преисподней живут (именно живут) умершие, герои, но также водяные существа; 'вода' тоже становится преисподней, своеобразным царством, управляемым 'стариком'-'отцом' (царем и богом). Родо-племенная мифология делает 'владык' двух (позже — трех) царств кровными братьями, очень похожими друг на друга (Аид-Посейдон и Зевс). Реального человека мифология не знает. Кто же эти владыки, отцы, цари, народы? У охотников они тотемы-звери, птицы, камень и дерево, стихии. У земледельцев они боги — домашние животные и растения, органы чадородия женщины и мужчины. В развитом родовом обществе это так называемые фантастические существа.

Вопрос действующих лиц мира — это вопрос мировосприятия их творцов. Я говорила, что реальный мир представляется в эту эпоху на том свете. Да иного «света» и нет. Самые термины «того» и «этого» света прекрасно передают мысль о двух мирах, о двух мирах светил; ничего третьего нет. Мы полагаем, что ни небо, ни преисподняя не могут быть приняты за реальный сце-

нарий; а для мифологической мысли ничего другого нет. Она конструирует реальность в двуплановом мире. Здесь необходимо сказать, что такую «двуплановость» не нужно смешивать с более поздними дуалистическими системами религии. Так, например, в парсизме эта противоположность 'неба'—'преисподней' становится впоследствии двумя враждующими началами; у античных народов до дуализма дело не доходит, а внутреннее семантическое единство двух древних образов обрабатывается религиозной мыслью в духе известной гармоничности. Это уже проблема не столько теоретическая, сколько конкретно-историческая.

Совершенно ясно, что родовому обществу не хватает еще одного представления, чтоб покончить с мифологизмом. Оно не знает земного человека. От его умственного взора скрыта социальная значимость земли. Правда, рост техники, хотя еще и примитивной, усложнение и обособление общественных функций внутри рода выдвигает в качестве объекта для восприятий и человека. Правда, он попадает наконец в поле умственного зрения родового общества. Это понятно: охотник имеет дело со зверем, ранний земледелец — только с землей. Развитое родовое общество, состоящее из тех же земледельцев и скотоводов, уже обогащено представителями и других видов труда; оно уже имеет дело с человеком и с результатом труда человеческих рук. Производственная и общественная роль все больше переходит с животного и земли на человека. Однако, что это за 'человек'? Осознание человека, как перед тем осознание природы, начинается с внешних признаков, а самый процесс этого осознания семантизируется очень антиреально. Так, в родовую эпоху замечается один внешний человек, подобно тому как и ви́дение природы начиналось с одной внешней природы. От человека берется только его наружность, пока еще преувеличенно схематических черт (одно лицо, например маска; одно туловище, например герма; одни конечности, например ноги вещей, и т.д.). Но и эти черты усваиваются по аналогии со звериными. В человеке видят разновидность зверя, но не самостоятельную, отличную от животных породу. Такое восприятие человека по аналогии с животным порождает впоследствии сравнение человека со зверем, звериную человеческую маску, изображение человека в виде зверя и т.д. То, что в человеке подмечаются отдельные черты наружности, создает со временем физиогномику, которая изучает человеческие черты по аналогии с животными[4]

Мне приходится говорить, употребляя наш современный язык, такие слова, как человек, люди. Но для данной эпохи эти наши слова абсолютно непригодны. Здесь, в разбираемой эпохе, всякая живая тварь представляется микрокосмом, 'малым космо-

сом' в отличие и в противопоставлении к макрокосму, природе, 'большому космосу' Но в том-то и прогресс, что эти две стихии уже отделяются одна от другой и противопоставляются. Небо, мы можем знать по Цицерону, представлялось некогда в виде большого человека, а человек — в виде малого неба[5] Природа, макрокосм, означает живое существо; человек, микрокосм, кажется небольшим космосом. Устройство природы представлялось, таким образом, по аналогии с человеческим миром и человеческим телом, а человек воспринимался в своей физической организации (о духовной тогда не подозревали) совершенно тождественным светилу, стихии, частям природы или ее совокупности. При этом, однако, в разбираемую эпоху человек-микрокосм имеет наибольшую близость с животным как одна из его внешних разновидностей. Итак, я обращаю самое сугубое внимание на то, что в родовую эпоху космизм имеет фазу человекообразия. И это не аллегоризм, а новая форма былого смыслового содержания.

Я сказала выше, что вопрос антропоморфности есть вопрос реализма. Да, чем шире становится поле видения раннего общества, чем сознание его больше и больше теряет былой характер мифотворчества, тем сильней вторгаются в это сознание элементы реализма и вступают в противоречие с привычными, давно выработанными мифическими образами. От этой встречи двух мировоззрительных методов, от бессознательной их борьбы получается своеобразная амальгама мифического образа с реалистическим наблюдением, в результате чего возникает фантастика.

ЛЕКЦИЯ XV

Как ни парадоксально, но фантастика — первое порождение реализма[1] В фантастических образах зверь может иметь отдельные человеческие черты, а человек — звериные. Фантастическое существо — это помесь тварей. В Египте боги сохранили самую древнюю форму — звериную или полу-звериную; в Вавилоне — фантастическую; у греков более поздняя человекообразная форма, а в Риме много до-личных, аморфных богов. Родовое общество представляет себе действующих лиц, населяющих мир, в виде чудовищ, великанов, карликов, причудливых животных, птиц и рыб. Эти фантастические существа состоят частью из одной породы, частью из другой, но они уже не обходятся и без наружности человека. Любопытно, что все они помимо данной смеси еще обладают природой металла, дерева, камня и непременно имеют природу космосов — света, огня, воды, земли. Та-

ковы все мифологические лица, прикрытые человечьей наружностью и человечьими повадками, но совершенно антиреальные, фантастические по существу, вроде великана с одним глазом на лбу, Полифема, или металлических прислужниц Гефеста, или какой-нибудь Психеи, утесов-женщин Сциллы и Харибды и сотен других. Трудно сказать, кто они по наружности, боги или люди, звери или стихии, одушевленные или неодушевленные предметы. Они — все вместе, но в отдельности ни то ни се. Эти фантастические существа было бы научней называть полиморфными. Нечего и говорить, что фантастика наружности сопровождается и фантастическими отношениями мифологических лиц, фантастическим ликом всей окружающей действительности. Реализм, однако, вступает в борьбу с мифологизмом. Как только комплексность представлений оказывается разбитой, появляется очень важная новая черта — отделенность предметов внешнего мира. Сознание родового общества перерабатывает прежние слитные восприятия и уже умеет расчленять, выделять, обособлять его части. Аморфности больше нет в природе и среди населяющих ее существ, как бы они ни были фантастичны. Так появляется единичность и распадение слитной, безликой множественности на свои основные части. Это дает очень важные результаты. Двуединая полярность прежних образов распадается на свои противоположности, уже внутренно не скрепленные единством. Тем самым тотемизм как система слитного мышления лишается своей основы. Былые тотемы вытесняются полиморфными существами, отделенно наполняющими природу. Но эти существа — не дезорганизованная масса независимых, самостоятельных единичностей. Они объединяются началами кровного родства вокруг своего царя-отца-предка, живут в странах-царствах фантастической преисподней и рая, женятся по системам архаического брака, родятся, имеют детей и родственников, переживают различные перипетии и временно умирают, с легкостью преодолевая фантастическими средствами старость и смерть. Очень типична в этом отношении фигура гомеровского Эола. Вот как сугубо-патриархально живет сказочный бог Ветер:

Остров плавучий его неприступною медной стеною
Весь обнесен; берега ж подымаются гладким утесом.
Там от супруги двенадцать детей родилося Эолу,
Шесть дочерей светлоликих и шесть сыновей многосильных.
Вырастив их, сыновьям дочерей он в супружество отдал.
Днем с благородным отцом и заботливой матерью вместе
Все за трапезой, уставленной яствами, сладко пируют
В зале они, благовонной от запаха пищи и пеньем
Флейт оглашаемой, ночью же, каждый с своею супругой,
Спят на резных, дорогими коврами покрытых кроватях.

Кто же все-таки из этого фантастического персонажа люди, а кто боги? Этот вопрос, как ни мал на первый взгляд, очень важен, и имеет прямое отношение не только к теории фольклора, но и к происхождению религии.

Тут я должна сделать короткое отступление и сказать, что вопрос о богах и генезисе понятий о них постоянно поднимается в науке совместно с вопросом о происхождении религии. Это неверно. Наличие богов, сказаний о них и обрядов, богов-вещей само по себе еще не составляет религии. И здесь, в рассматриваемый период, как раз мы попадаем в такую эпоху, которая проходит под знаком имажинарного владычества богов; однако эта эпоха еще не знает религии и не может пока в силу исторических условий ее создать.

Теоретически очень важно знать, что образ 'бога' существовал еще у тотемистов в значении до-религиозном; но и в глазах историка этот факт изменяет взгляды на происхождение религии. Я указывала уже много раз, что 'бог' отличался от 'героя' своей жизненной функцией; если у охотника он выражал обычный переход смерти в жизнь и жизни в смерть, как горизонт, как светило, как небо-преисподняя, то у земледельца он задержался на моменте рождения из земли в форме вегетации, что и создало его мировоззрительную актуальность. Между тем процесс замещения тотемов богами стал давать большие последствия. Тут дело не в стадиальной замене этих двух значений, а в глубоком изменении сознания и форм, им вырабатываемых.

Там, где был безличный слитный коллектив, там тотем означал всех и каждого и к нему относились как к себе самому, взятому множественно. Среди людей, уже имеющих вождя с кругом советчиков, бог означает некое выделенное начало, главенствующее над равными себе богами. Но в родовом обществе вождем служит патриарх, отец, родоначальник; вся система власти — родовая. Род и семья — это не совокупность сословий, а тем более классов; тут отношения друг к другу, властвование и подчинение складываются категориями кровного родства. В таком обществе 'бог' есть авторитетный 'царь', но 'отец', и отношение к нему — это отношение членов рода к родоначальнику и главе, патриарху, своему кровному заступнику и родному, родственнику. Этому нисколько не противоречит могущество бога, превышающее могущество человека в известных обстоятельствах. Однако в известных обстоятельствах и человек может быть могущественнее бога. В греческих мифах сколько угодно мотивов об услугах, оказанных человеком божеству (особенно о гостеприимстве), и о бессилии божества; разумеется, впоследствии такого рода мотивы оправдываются якобы «искусом» со стороны

бога. Люди родового общества легко могут себе представить свободное общение с богами, дружбу с ними, любовную связь; они могут, однако, представить себе и ссору с богами, месть богам, угрозу, войну с богами, даже наказание богам. Чем эта система отношений древней, тем безнаказанней имажинарное поведение человека, тем менее он связан нормами морали, тем больше между человеком и богом равенства, тем неуловимей границы между богом и человеком. В греческих мифах человека еще нет; здесь он играет, так сказать, только внешне-человечью роль. Афродита влюбляется в Анхиза, Зевс и Посейдон — в земных девушек; все люди делятся на почтительных к богам и на дерзких. У Гомера, особенно в «Одиссее», Афина дружит с Одиссеем, и тот свободно с нею общается, как и другие герои с другими богами; делит ложе с Калипсо. Смертный Диомед ранит богиню Афродиту, и та плачет от боли. В «Илиаде» боги и люди — это вовсе не два различных плана, восходящих к двум различным стадиям общественных отношений. Это один план, одно общество, но то, для которого боги еще не всемогущи, а только более сильные родственники (Зевс для Ахилла) и фантастический 'человек' зависит от них только в известной мере; план богов совершенно параллелен плану людей, и самый этот параллелизм говорит о той поре, когда боги — это особые люди, люди — это особые боги.

Очень ошибочно, очень наивно-реалистично принимать гомеровский персонаж за людей. Тут и кони представляются богами, и скалы — женщины, и ветер — бог, и свиньи — люди. Это полиморфный персонаж, состоящий из богов с человечьей наружностью и повадками, это мир одушевленных и неодушевленных предметов, наделенных человечьей душой. Правильней для этого периода говорить о смертных и бессмертных, точней, об умирающих (это жители преисподней) и вечно живущих (это жители неба). Первые условно могут быть названы людьми («мужами»: в патриархальном обществе женщина не идет в счет), вторые — богами. Но стоит одним оказаться в стане других, и картина меняется: тогда боги становятся людьми, люди — богами. Так, я напомню Аполлона, который в царстве смерти оказывается рабом, а Деметра или Изида — рабынями, няньками; с другой стороны, Менелай или Ахилл, попав на райские острова, преображаются в бессмертных. Люди, как и все живые твари, выполняют функцию смерти, временного умирания; боги — функцию вечной жизни и воскресения. Таким образом, 'человек' все больше и больше сдвигается в сторону нетотема 'героя' и вбирает его основные хтонические черты, и замещает его. Недалеко то время, когда он полностью займет его место.

Что до богов, то функция умирания, распространяясь на 'человека', 'смертного', сохраняется за ними все меньше и меньше; чем бог поздней оформлен, тем полней отсутствует в нем черта умирания и воскресания. Итак, та функция, которую олицетворял бог земледельческого периода (смерть-воскресение женского божества), сейчас выполняет в отношении к богу смертный. Из греческих богов действительно умирает и воскресает один Дионис, не «чистый» бог, а смешанный с человеческой природой, по смертной матери Семеле. В имажинарных творениях родовой эпохи еще нет черт ни религиозных, ни зрелищных, ни чисто бытовых. Таков и ее персонаж. Существа, сделанные из соломы, из брусков дерева и камня, по виду частично люди, частично животные, снопы, цветы и т.д., — эти существа — до-религиозные боги, до-зрелищные куклы и актеры, до-бытовые 'мужи', они умирают и воскресают. Мы еще встретимся с ними в позднейшей, так называемой «народной религии» и в агиографии, где они функционируют сотнями под видом людей: это будущие святые, разные Флоры и Лавры, Николы Мокрые, Марины и Мокрины, Пахомии, Козьмы и Демьяны (Дамианы). Их особенность в том, что они отделены в пространстве и имеют свои самостоятельные функции персонажа, живых существ. Кукла — это древнейшая фигура женщины, некогда преобладавшей в хозяйственном и социальном отношениях. Архаичность ее сказывается в том, что она еще не божество, не актер, но и не просто бытовая фигура женщины. Кукла — обитательница могилы и неба (храма). Куклу зарывают в могилу, куклу держат в храмах, где она всегда и находится; кукла — двойник женщины, и ее местопребывание в женском покое, у детей, где она воплощает новую, молодую жизнь. Наконец, куклу кладут на стол во время еды как олицетворение смерти и оживания в еде. Кукла умирает на столе и оживает, произносит 'слова' и совершает действа смерти и нового рождения; она двигается, говорит и пляшет[2]. Это та самая кукла, о которой я говорила как о тотеме-ларве в одной из предыдущих лекций; к ней перешли функции пляшущего на столе-могиле мертвеца-'персоны' Ныне, в родовую эпоху, от этой 'персоны'-смерти сохранена маска, которую кладут в могилу умершего; маска — эквивалент и двойник мертвеца. Родовая эпоха прибавляет к этому исконному персонажу, как я уже говорила, еще и многочисленных богов. У каждого такого бога, у каждого смертного есть обязательный двойник, его антагонист и alter ego. Теперь это не антитотем, а кровнородственное существо — брат или отец. Они уже отделены друг от друга и поставлены в известные родовому обществу отношения. Их связывают вот это кровное

родство, но также родственная любовь или антагонизм и поединок. Так закладываются многочисленные сказания о дружбе или вражде двух братьев (например, Этеокл и Полиник), или двух друзей (Тезей и Перифой), или отца со своими сыновьями (например, Эдип).

Образ 'двойника' возникший из двуединого пассивно-активного образа о тотеме-нетотеме, имел оформления не только в фигурах братьев и отцов. Навсегда сохранились и еще две конфигурации. Это персонаж бога и его смертной тени, его раба-смерти (например, Зевс и Гермес) — во-первых. И, во-вторых, двойников-богов (часто близнецов), из которых один бессмертен (например, Геракл или Менелай), а другой смертен (например, Ификл или Агамемнон). Но тут нужно обратить внимание на одну черту, которой суждено потом вырасти в великий жанровый фактор. 'Один из двух' или 'другой' бог, 'друг'-бог, — словом, двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю; один из двух двойников олицетворяет в родовую эпоху смерть-производительницу, которая осмысляется метафорами 'животворящего смеха', 'плодотворящего', 'оплодотворяющего' смерть, дающего зачатие новой жизни. Как персонаж небо всегда и неизменно находится в неразрывной увязке с персонажем-преисподней; также всегда и неизменно они оба характеризуются двумя различными ладами минора и мажора. И вопреки нашим ожиданиям мажор закрепляется за преисподней, минор — за небом. Отрешившись от наших современных понятий, мы должны понять, что небо — это скорбное умирающее божество, которое радостно оживает именно в преисподней. В родовую эпоху обителью смерти и лоном рождений считается земля. Смех как животворящая функция принадлежит ей, а небу — умирание в слезах и воплях. Главное, что тут надо помнить, это своеобразную семантику архаических образов 'слез' и 'смеха'; нельзя упускать из виду, что это не отвлеченные понятия и не наши, современные значимости. 'Смех' и 'слезы' — это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания, и ничего больше. И из двух персонажей родовой эпохи один всегда воплощает небо или слезы, другой — смерть или смех. Едва ли мне нужно говорить, что этот смех — до-комический, хотя в будущем и составляет, так сказать, душу комизма.

ЛЕКЦИЯ XVI

Интересно следить за тем, как в родовую эпоху вся система тотемизма, оставаясь собой, совершенно теряет свое смысловое существо и становится новым явлением. Вместо тотема-вождя те-

перь родоначальник-царь, вместо тотема-коллектива — народ, имажинарно представляющий собой богов, множественных и единичных в раздельности, умирающих в виде смертных и воскресающих в виде бессмертных. Этот 'народ' (в кавычках) интересен в том отношении, что он полиморфен и может состоять из фантастических, смешанных в своей природе, существ любой наружности; он интересен также тем, что его слитная масса разбита, что в его состав входят отдельные, строго разграниченные в пространстве, единичности, которые живут, умирают, действуют совершенно самостоятельно. Эту пеструю массу объединяет регламентация кровных связей, совпадающая с социальной структурой патриархата. Теперь и звери имеют своего царя, и птицы, и растения. Царь, царевич, царевна, царица — это типологический полиморфный персонаж, в смерти — смертный, в воскресении — божеский; аспекту преисподней соответствует его старость, нищета, безобразие, горе и трудные положения, аспекту неба — юность, изобилие, красота, радость, благополучие.

Изменение мироощущения сказывается и во всем дальнейшем. Раз мышление перестает быть отождествляющим и репродуцирующим, отпадает потребность в действиях, которые воспроизводят жизнь космоса. Человек раннего земледельческого периода еще продолжал пользоваться охотничьей метафористикой, которая стадиально покрывалась новым слоем земледельческих, аграрно-эротических, значений. Человек более развитого родового общества перестает репродуцировать в действиях, словах и вещах только один космос. Как это было с концепцией действующих лиц, так и с концепцией поступка. Родовое общество разбавляет былой мифологизм незначительными дозами нарождающегося реализма, получая и тут довольно фантастическую микстуру из старых космических образов плюс схематические робкие начатки человеческого быта и человеческого обихода. Это значит, что оно уже не творит мифа в его узком значении. Мифотворчество — непроизвольный процесс, строго обусловленный историческими причинами; когда эти причины (мифологическое сознание с его своеобразной структурой) исчезают, тогда мифотворчеству конец.

Первостепенную теоретическую важность имеет вопрос: куда же девалось все имажинарное богатство, созданное предыдущими мифотворческими эпохами? Одни ученые отвечают, что оно поступило в кладовую истории в виде рудиментов и пережитков (Фрезер и его школа). Другие — что оно исчезает (вульгарные социологи). Третьи — что оно до сих пор наличествует в современных формах культуры почти в неприкосновенном виде, либо не изменяясь (Дюркгейм), либо переживая стадиальные

изменения (Марр). Я придерживаюсь того общего философского взгляда, по которому природа безостановочно одно делает другим: материал — выражением, выражение — материалом. Однако каждый большой исторический период имеет и свое собственное осуществление этого принципа. Античность характеризуется тем, что ей приходится быть эпохой возникновения европейской культуры. Она приготовляет материал своей работы сама для себя. Она берет, не отбрасывая и не сортируя, все, что выработали мифотворческие эпохи, и придает ему новое качество (новое содержание). Эта задача выпадает на долю Греции.

Все имажинарное богатство, созданное самыми ранними обществами, не пропадает и не остается в силе. Оно не становится наследием в прямой форме, подобно наследству умершего родственника. Оно продолжает жить, совершенно перетворившись. Однако нового явления не было бы вовсе, если б оно не представляло собой в измененном виде того самого, чем оно было раньше. Но я уже говорила, что «новизна» — относительное понятие, и представляет собой неравномерный исторический «процесс»: в архаические эпохи новизна проходит медленно и незначительно. Для родового общества ее объем очень беден. И все же. Как только мифотворческий период кончается, человек родового строя оказывается в окружении громаднейшего запаса установленных воззрений, образов, вещей, ритмов, слов, действий. Он этого не замечает. Ему кажется, что так оно и должно быть. Он с детства начинает осваивать весь этот функционирующий вокруг него материал, созданный не им. Продолжая жизнь этого материала, бессознательно подгибая его под себя и себя под него, человек родового строя впервые закладывает фундамент величайшему зданию самого благодетельного и самого губящего значения. Я имею в виду рождение традиции, этой пружины всей мировой культуры и этого мирового тормоза.

Огромный запас традиционного материала бессознательно перерабатывается родовым человеком в плане нарождающегося примитивного реализма. Все, что было и что продолжает быть, теряет свой старый смысл и получает семантические сдвиги.

Здесь, в родовую эпоху, еще до религии, складывается полная картина будущего культа; еще до зрелищ возникает театр, до быта зарождаются будущие бытовые нормы. Налицо уже все их признаки, но, однако же, их еще нет, как таковых, как их собственного своеобразного явления. Специфика есть процесс, то есть она развертывается во времени.

Итак, человек родового общества уже не чувствует необходимости действенно повторять жизнь природы. Он не отождествляет природу и людей, а видит перед собой смертных и бес-

смертных. Точно так же он не повторяет того, что видит, в действиях, потому что и самые действия (не только видимая природа) отрываются от него и приобретают как бы самостоятельный, независимый характер. Они принимают форму богов, фантастических по существу, но по виду аморфных. Их столько, что перечесть невозможно. Нет такой вещи, нет такого поступка, нет участка жизни или части природы, которые не были бы отдельными богами — распадом, верней разграничением в пространстве былого единого, слитного тотема. В Риме, богатом до-классовой архаикой в ее очень первичных формах, сохранились аморфные маленькие божества, условно названные «индигитаменты» (по религиозному сборнику[1]). Некоторые ученые ошибочно принимают их за поздних отвлеченных богов[2]. На самом деле это множественные, бесформенные, безымянные божки, в которых воплощаются вещи и акты, совершаемые природой или человеком. Каждая отдельная, даже самая второстепенная вещь, каждое производственное действие человека, жизнь одушевленного и неодушевленного мира — все имело своего божка. Зачатие, рождение, созревание эмбриона, брак, супружество, даже приданое — это все были отдельные боги. Не только посев и жатва, но и произрастание зерна, наливание зерна, унавоживание, укладка в амбары — это живые дробные божки[3] Так, в индуизме богами представлялись отдельные, независимые от человека действия и поступки. Такая вот новая форма тотемизма легла базой будущих пантеистических представлений: боги — везде, все — боги.

Итак, действия, с одной стороны, как бы отрываются от человека и начинают функционировать самостоятельно. Однако в действительности их очень много. В них отлита вся жизнь. Родовой человек еще продолжает совершать эти поступки, но уже в силу инертности сознания, в силу факта существования таких действий; но он не вкладывает в них больше того прямого смысла, без которого они теряют единственно возможную и единственно нужную форму мифологического мировосприятия. Мало того: с родового человека начинается забвение былого смысла всех этих действий — мифов и отдельных образов. Родовой человек уже не знает и не понимает, почему он поступает так-то, а не иначе; он думает, что поступать каким-нибудь иным способом вообще невозможно. Еще и теперь мало кто отдает себе отчет в условности тех форм, среди которых живет; большинство даже современных людей уверено, что все эти формы жизни — исконные, разумно возникшие, и что их функционирование совершенно осмысленно и необходимо. В основном — действия освобождаются от их былого содержания, от своих прямых смыс-

лов. Идейное равновесие между смысловым содержанием и его формой нарушено. Форма начинает доминировать и вытеснять старую смысловую значимость содержания. С одной стороны, преобладание формальных моментов вносит стандарт и застывание древних образов; с другой — и окаменелые институты получают свое, новое осмысление.

Мы знаем, что центральным охотничьим образом служило разрывание на части зверя и его пожирание всем коллективом; руководящую роль разрывателя и раздатчика играл при этом вожак. Он представлялся тотемом, который разрывал тотема (или нетотема), то есть себя самого. Субъект и объект были слиты. Образ был активно-пассивен.

Но как он функционирует при родовом строе?

И вот оказывается, что в эту новую эпоху центральное для архаики действие остается точно так же самым основным. Оно и здесь занимает самое главенствующее место. Едва я его назову, как станет ясно, что оно везде и всюду находится в положении доминанты, родовая ли это эпоха, эпоха ли разложения родоплеменных отношений, полисная ли это Греция или императорский Рим. В разных масштабах, в разных формах жизни и окаменения оно выходит на первый план и выполняет главнейшие функции. Его название — жертвоприношение.

Прежде чем переходить к теории жертвоприношения, я должна сказать, что условное и громоздкое русское слово, обозначающее данное действо, плохо передает его сущность. Под жертвоприношением надо разуметь не «приношение жертвы», а заклание, расчленение и коллективное съедание животного. Я сейчас покажу, как жертвоприношение представляет собой древний охотничий спарагмос (разрыванье и пожиранье зверя-тотема), совершенно переставший быть самим собой и ставший новым мировоззрительным явлением. Жертвоприношение имеет несколько подвидов: сожигание, возлияние, зарывание в землю, воскурение. Есть еще жертва целомудрия.

У греков жертвы делились на вкушаемые (θυσία) и невкушаемые (ἐνάγισμα). В основе первых лежит образ расчленяемого и поедаемого животного. Такая 'жертва' мыслится впоследствии как приношение богу жирной еды: жир сжигался для бога, а людской коллектив съедал менее вкусные части мяса. Между тем первоначально 'жертва' и есть нечто 'пожираемое' Так, даже для русского языка Потебня вскрыл общий корень слов *жертва* и *жрать*, то есть *пожирать* в значении 'съедать' и 'жечь', 'жарить' ('гореть'); сюда же идут значения 'живой' и 'жрец', то есть 'жарящий' (горящий и делающий горящим), — как и в латинском языке flamen, *жрец*, flamma, *огонь*. Жрущий, пожираю-

щий — это 'съедающий', но и 'горящий' (ср. «огонь пожирающий»). 'Жертва' и 'жрец' имеют одинаковую семантику[4]. Жертва — это огонь, световое животное. Но жертва-огонь имела свою параллель в жертве-земле. В этом, втором образе, однако, другая смысловая основа. Это, говоря по-настоящему, уже не 'жертва'· тут нет ни 'жизни' ни 'жранья' ни 'жгучести' (огня), а потому нет и 'жертвы' В этом месте я должна указать, что обычная теория жертвоприношения, по которой запрещение вкушать от хтонической жертвы связано со скверной и опасностью приобщиться смерти, неверна. Эта теория держалась в науке так долго потому, что до сих пор не прибегали к смысловому анализу первичных образов, не изучали особенностей первобытного сознания и брали факты из эпохи религии, когда образность находилась уже в состоянии продолжительных перерождений. Итак, смысловая история метафор показывает совершенно ясно, что сперва была только одна жертва, жертва огня, то есть расчленяемого, сожигаемого и поедаемого животного; зарывание в землю — это часть того же самого действия, но в ней не может быть еды, как и сжигания. Тут надо вспомнить, что мы имеем дело с сознанием, которое повторяет образы и воспроизводит их в действии: 'сожигание' и 'еда' — равные метафоры 'жизни' а 'земля' и 'зарывание' передают 'смерть' Первоначально зверь-тотем и зверь-нетотем двуедины. Только в родовом периоде, когда комплексность представлений разбита и мир становится двойным, образ тоже двоится: жертва жизни (с 'едой'), 'небо', отделяется от жертвы смерти (без 'еды'), 'преисподней' Рядом с этим и животные уже имеют две противоположные жизненные, а потому и жертвенные функции. Теперь есть животное-рождение (небо) и животное-смерть (преисподняя). Убивая одно, боги-люди рождаются. Убивая другое, они сами умирают.

Так как в основе тотемистических образов лежит метафоричность, а не «здравый смысл» XX века, то получилась «бессмыслица»: рождение передавалось в метафорах 'дитя' 'новорожденный' 'перворожденный' Древнейшая поэтому жертва состояла в жертве первенцев, начатков, только что рожденных детенышей, детей, растений. Земледелец 'жертвует' ягненка или козленка, теленка, поросенка, расчленяет на части, съедает. Напротив, животное-смерть по большей части 'старое' Его бьют, гонят, сбрасывают в преисподнюю с высоты вниз (с горы, со скалы), в море, зарывают в землю, но тоже разрывают на части и бросают на съеденье зверям же. Уже одно это показывает, что при тотемизме не было деления на два рода животных и что нетотем быстро переходил в состояние пожираемого тотема: в охотничьем мифе один и тот же зверь переживает обе фазы смерти—рождения.

В действах родового общества животное уже в двух формулах — агнца и козла отпущения. Первое — невинное, лишенное скверны, 'чистое' (солнечное); второе олицетворяет 'скверну' а я уже говорила, что sacer у римлян, ἄγος у греков до конца означали обе смысловые полярности. Обе формы животных имели полиморфную наружность. Агнцами были юные боги растения-животные с чертами человека; «козлами отпущения» — звери, птицы, растения, люди (женско-мужская пара).

Боги, метафорические воплощения «жизни», были бессмертны и не могли олицетворять козлов отпущения; но каждый бог был в фазе такого козла, когда умерщвлялся для воскресения.

Итак, жертва (жизнь) огня — сожжение, жертва земли — зарывание. Вот так же и другие космосы имеют свою форму рождения—смерти, или, что то же, жертву. Жертва воды или крови — возлияние, окропление; жертва воздуха — воскурение. Говоря о воскурении, нужно сказать, что греческий термин «жертвоприношение» имеет ту же основу, что и 'душа' 'дух' 'дым', 'дуновение', а в латинском языке [слова со значением] 'дух' 'веяние' 'дуновение' 'дыхание' той же основы, что 'огонь', 'гореть', 'жар'[5] Кадить, курить, дымить — это метафорически означает 'дуть', 'дышать' — тот образ, который лежит в основе жара, жертвы, жизни (по-гречески 'жизнь' значит 'душа', 'дух') и ее эквивалентов, души и духа, воздуха: воздух — это дух, душа, жизнь. Также жертва целомудрия состоит в производительном акте. Я очень подчеркиваю, что в первоначальной жертве субъект и объект слиты; это единая, нерасчлененная пассивно-активная форма. В родовую эпоху она принимает характер медиальный (себе, для себя). По-русски это трудно передать, но античные языки полны таких форм. Огонь горит, вода льется (изливается, возливается), воздух дышет-дует, земля лежит внизу, в преисподней. Они не пассивны и не активны в раздельности, эти образы, но они уже и не слиты; они находятся в медиальном состоянии. Эта космическая жизнь, олицетворенная у охотника в разрывании и дележе зверя, при родовом строе метафоризируется в жертвоприношении. Нетрудно видеть, что здесь субъект и объект разъединены, но еще не противопоставлены. В родовую эпоху жертвоприношение есть обряд, в котором объект представляет собой то самое, что и субъект, а глагол-действие (сказуемое) повторяет значимость имени существительного (подлежащего): глагол и существительное еще прикреплены к одной и той же смысловой основе (как в языке — «думу думать», «советы советывать»).

Первоначальная жертва воды происходит на воде — у моря, у озера, у реки; это омовение, погружение в воду, окропление,

потопление. Боги-вода погружаются, окропляются, моются, топятся (для себя, себе, собой). Жертва дерева происходит на дереве; боги-растительность также медиально вешаются, привязываются к дереву или столбу, распинаются, привешиваются (фантастические существа на елке или сосне). Жертва воздуха — в воздухе; я напомню обряды качания на качелях и каруселях, описанные Фрезером[6], а также обряды опахивания опахалами и веерами; боги-«воздухи» (ср. церковные «воздуси») одеваются, окуриваются, и кадят им и ими. Такое качание, курение, каждение, одевание и есть воздух, жизнь воздуха. Жертва земли совершается в земле. Боги-земля зарываются, хоронятся, посыпаются землей. Жертва огня происходит у горения — на костре, на алтаре, на очаге: бог сожигается, варится, кипятится в котле. Позже прыгают через огонь. Обрядам воды параллельны обряды крови: кровью окропляют, смазывают, проливают кровь на алтаре, пьют кровь, на алтаре секут до крови животных, юношей и юниц (ср. инициации или обряды Артемиды Бравронской). Первоначально, однако, и кровь, как вода, медиальна; она проливает себя на алтаре, повторяя образ оживания самого алтаря-огня. Мы знаем о народных процессиях с изображениями умерших, о процессиях, нападавших на встречных и избивавших их до пролития крови, «словно делавших что-то полезное и нужное». Это были эфесские «шествия в преисподнюю» (Usener. Akten des Timotheus, 1877; Raderm. Predigt. 114)[7] Здесь кровь эквивалентна жизни; она проливается, и мертвый становится живым. Точно так же умершие, жители преисподней, пьют кровь, и тогда они оживают (чему соответствует, по Гомеру, обретаемый ими дар слова, логос)[8] Во всех этих образах космосы-жертвы еще не пассивны; они проходят смерть и жизнь для себя, собой, в себе. Вот почему впоследствии возникает понятие жертвы «для» бога, когда уже бог пассивен, — понятие «жертво-приношения». Это «для себя»» нужно понимать не каузально, а в смысле залога: действие не распространяется ни на какой третий объект. В сущности, это есть еще только рождение глагола: то, что было простым состоянием, становится действием (огонь сгорает и т.д.).

'Жертву' инкарнирует 'жрец' Не нужно поэтому видеть в нем с самого начала представителя жреческого рода или даже касты. Это бог, это олицетворенный огонь, вода, земля, воздух и пр. в аспекте 'пожирания' В семье 'жрецом' является отец, который и совершает жертвы, в племени это патриарх, царь (родоначальник). Функции царя, патриарха и отца совпадают как бога-жреца. В каждой ячейке родо-племенного общества жертвы творятся соответствующим кровным начальником: он жарит и делит животное, точней, в его лице животное-бог умирает и оживает.

Но нужно обратить внимание, что это вовсе не значит, что каждый член рода (как это принято думать) «сам за себя» совершает в своей родовой ячейке жертвоприношение или, наоборот, что в эту эпоху уже существуют особые жрецы и сложившиеся культы. О культах пока не может быть и речи; что же до родовой массы ('народа'), то она является соучастником действ, лишь в функции не раздатчика-'жарящего', а 'пожирающих' Это тоже активная часть обряда. Не следует понимать под такими соучастниками ни общины, ни зрителей, ни «молящихся».

Соучастники действа — боги. Осталось много следов этих былых представлений. Так, позднейшие зрители, даже во времена античных государств, еще сохраняли за собой эту древнюю значимость: к ним обращались в драматическом прологе с просьбой о благоволении, парабаза комедии специально выстраивалась перед ними и просила их, как богов, о даровании победы; в римском амфитеатре от зрителей зависело присуждение смерти или жизни и т.д. Для разбираемой эпохи разница между жрецом и массой — лишь в различии их функций, как воображаемых богов в фазах бессмертия и «смертия». При родовом строе все действа представляют собой ту или иную форму жертвоприношения, подобно тому как при тотемизме все мифы (в том числе и действенные) выражали только спарагмос. Родится ли новый приплод людей, животных, растений — его приносят на алтаре в жертву. Совершается ли брак — происходит жертвоприношение. Хоронят ли в земле зерно или человека — земле совершают жертву. Рождение, свадьба, похороны, посев, жатва — разница только в типе жертвоприношения, но не в самом его факте.

Жертвоприношение родовой эпохи насквозь соединено с образом многотипного божества, умирающего и воскресающего. Его обычная форма — кукла, чучело, маска, помесь животного и человека. Эти существа в воде тонут и воскресают, в огне горят и обновляются, в земле бывают похоронены, но оживают, на дереве оказываются повешены и рождены сызнова. Их рождение, их брак и роды, их смерть и есть жертвоприношение, потому что это не земные, социальные люди, а человековидная форма растений, животных и стихий, полу-богов и полу-чудовищ. В родовых ячейках жрец-патриарх расчленяет и раздает жертвенное животное и жертвенный хлеб — человековидного бога. А в племени эти функции выполняет жрец-царь: в его лице народ делает это самое всем родом, всем племенем с куклами, чучелами, с живыми фармаками, агнцами и козлами отпущения; лишь то, что делает весь народ совокупно, более архаично по форме, функционирующей еще со времен тотемизма. В этих обще-родо-

вых, обще-племенных действах жертвоприношение представлено более широко, в окружении переосмысленных былых элементов борьбы, шествия, еды, брака. Это целая действенная система, в которой жертвоприношение составляет центральный образ, полистадиально повторенный. Плач и веселье, посев и жатва присутствуют тут в качестве новых мотивов. Бытовая реальность, смешанная с выветренным мифологизмом, придает действам новый характер, подсказанный главным образом земледельческим и ремесленным трудом. По содержанию это древняя космогония, но она уже настолько приурочена к реальному земледелию и скотоводству, что ее старый мифологический смысл исчезает сам собой. Космогоническая линия жертвоприношения продолжится в храмовом обиходе греков и римлян, как и у всех древних народов. Так, она имела колоссальное значение в системе индуизма, где жертвоприношение осмыслялось как великий космический акт. Но огромна его роль и у народов древнего Востока; по Библии мы знаем, что монотеизм не был в силах с ним бороться и всю эту архаическую образную систему должен был вобрать в себя, изменив лишь ее верхний семантический слой.

ЛЕКЦИЯ XVII

Обряды родовой эпохи уже не заполняют всей жизни целиком, а имеют свое приурочение к известным дням, сезонам и событиям. Тут на первом месте — посев и жатва, выгон и стрижка скота, еда и смерть-рождение (брак) смертных и богов. Центральное значение имеют, таким образом, обряды, связанные с плодородием и направленные на его усиление. Я не имею, однако, в виду магию, так как считаю теорию о ней устарелой гипотезой.

Английская школа антропологии создала понятие о магии. Под магией она понимает до-религиозный период обрядового мышления; в основе магии лежит вера в возможность воздействия на внешний мир. Это воздействие допустимо в силу веры, что одно явление может быть замещено другими, один предмет — другим. Поэтому, желая воздействовать на что-нибудь или на кого-нибудь, достаточно произвести нужные действия на сходный предмет (магия по сходству, на которой основан якобы «ритуальный обман» — принесение, например, в жертву вместо одного предмета другого, худшего), либо совершить обряд над частью предмета (симпатическая магия, порождающая веру в то, что часть замещает целое, так называемая pars pro toto, — например, пролить ведро воды для того, чтоб вызвать дождь).

Обычные средства магии — замещения, заклятия словами, воздействия обрядами.

Здесь я не буду давать развернутой критики этой теории. Скажу одно, и то в силу необходимости для данного раздела. Учение о магии упускает из виду, что представление о возможности воздействия на природу должно иметь предпосылкой смысловое отождествление этих двух предметов — того, что воздействует, на то, которое подвергается воздействию. Без этого отождествления нельзя замещать один предмет другим, часть — целым, целое — частью. Если вместо человека богу приносят чурбан или куклу, то тут дело не в ритуальном обмане, а в тождестве этих предметов. Таким образом, теория магии неверна; она не задается вопросом, откуда могло появиться отождествление совершенно различных явлений (например, ведра воды с дождем неба, старухи с зимой, чучела с человеком) и всегда ли субъект и объект были раздельны. Другими словами, теория магии не учитывает особенностей первобытного сознания и начинает со вторичных явлений, значительно [более] поздних; она опирается на анимизм, теорию о вере в одухотворенность природы и вещей, на теорию неверную, относящую поздние явления к самым ранним. Понятия о душе и духе имеются в первобытном обществе, но они не означают того, что в них вкладывают теории анимизма и магии; это образы жизни, неба-воздуха (о которых я сейчас буду говорить), но вовсе не своеобразный пантеизм. Дело не в одушевлении природы, а в сознании, которое отождествляет вещь и живую тварь.

Когда я говорю об обрядах, направленных на усиление плодородия, я имею в виду действенную редупликацию. При засухе проливают на землю немного воды, так как это и есть обряд дождя; 'небо' как сосуд с водой — давнишняя, традиционная метафора в силу смыслового равенства 'сосуда' и 'неба', 'воды' и 'дождя' При долгом отсутствии солнца или всходов обходят вокруг поля, подобно солнечному круговращению. Всякому воздействию на природу предшествует образное отождествление субъекта и объекта, восходящее к первобытному сознанию.

Все обряды сложны и системны. По причинам, о которых я говорила выше, персонаж этих обрядов полиморфен. Иногда это фантастические, смешанной наружности, существа (чудовища, маски); по большей части, в обряде отдельно фигурируют животные, растения, вещи. Я приведу только один такой пример. В Риме был обряд «октябрьского коня», связанный с новым посевом. Обряд состоял в том, что коня, победившего в беге колесниц, убивали для бога Марса; голову этого коня увенчивали хлебцами и привешивали на дом владельца коня. А из крови

октябрьского коня, из пепла неродившегося теленка (до того сожженного для богини Земли) и из бобовой соломы весталки приготовляли смесь и сжигали ее для Палес, богини скота. В этом обряде у коня, у бога Марса, у лошадиной отрубленной головы, у венка на голове коня, у хлебцев на венке — параллельная функция: они все означают солнце, светило, солнечный круг, солнечное плодородие. Солнце-конь сжигается для Марса-солнца, а начаток-теленок сжигается для Земли, рождающей начатки; смесь сжигают весталки, женщины-огонь, для Палес, богини-животного. Вот пример жертвоприношения, развернутого в целую систему нескольких различных обрядов; по существу, здесь все сжигается, все — 'жертва', но боги, люди, злаки, животные, стихии участвуют все вместе: одни — в качестве субъекта, другие — в качестве объекта обряда. Это древнее жертвоприношение имеет для скотовода-земледельца родовой эпохи уже особое значение: для него оно — обряд, связанный с умножением и благополучием скота. Так тотемистическое мифотворчество и остается в своей старой схеме, и навсегда исчезает.

Перечислять и описывать обряды родовой эпохи не моя задача. Синтезируя их, можно сказать, что все они, в основе своей представляя древнее тотемистическое действо, направлены на воспроизведение смерти и возрождения природы. Их старый смысл, однако, вытеснен новым.

Согласно с делением мира на два плана обряды тоже распределяются двояко. Одни из них приурочены к сезону-преисподней — к холоду, зиме, мраку, бесплодию; другие — к сезону-небу с его теплом, светом, урожаем. Времен года еще не четыре, а два, потом три; так, осень с жатвами примыкает к весне-лету, а осень холодной непогоды — к зиме. Сообразно этому основные обряды прикреплены к смерти и возрождению 'года' Убивают (топят, вешают, бросают со скалы) зиму, старый год, и увенчивают (женят, делают царями) новый — весну, лето. Зима, старый год, бесплодие выражаются как образы в стариках, в уродах, во всякого рода «козлах отпущения». Эти два обряда одновременны и слитны. Они означают по своей старинной сути возрождение природы и года, 'выборы' нового царя и его венчание, а также обще-племенное оживание. Эти обряды нераздельно слиты с обрядами очищения, означающими рождение нового солнца: 'чистый', как показали Потебня и Марр, значит 'свет', 'солнце' Такую 'чистоту' отнюдь не следует отождествлять с позднейшей рациональной, гигиенической чистотой, которая получила то же наименование потому, что и тут требовались омовение и чистка. Обряды очистительного характера называются люстрационными, от слова lustrum, *свет*, lustrare, *светить*; как видно по Лукрецию

и Цицерону[1], это термины круговращения небесных светил. Поворот, поворачивание рассматривались как подражание кругообороту Вселенной (Plut. Num. 14); существовали особые обряды круговых хождений (circumactio, περιστροφή, περιαγωγή) в связи с бегом солнца.

Первоначально люстрация состоит не в мытье и чистке, а в круговом шествии вокруг 'очищаемого' предмета, и этот обход совершается с животными, «козлами отпущения», которые умерщвляются. Это и есть 'очищение' это и есть люстрация. Сюда присоединяются дублирующие мотивы погружения 'очищаемых' предметов в воду и их покрытие зеленью (поздней — выметание зелеными вениками); это и рождает для последующего времени бытовую уборку, связанную с праздниками. Всякая люстрация есть одновременно обряд «козлов отпущения», которые инкарнируют 'скверну' 'грех', но не в моральном значении, а в космическом, как 'тьму', 'мрак' Так, в Палилиях (о которых я говорила выше) римский пастух, 'очищая' стойла и хлевы, молился об умножении скота и кормов, об избавлении от мора, о прощении грехов. «Козлом отпущения» были звери, люди ('смертные'), растения, неодушевленные предметы. Их олицетворяли носители смерти: рабы, фармаки, уроды, а впоследствии бедняки и преступники. В «Сатириконе» Петрония говорится, что бедняк предлагал себя государству, если оно подвергалось мору. Он получал за государственный счет прекрасное содержание в течение всего года, а затем в священных одеждах и в ветвях его обводили вокруг города и с заклятиями сбрасывали со скалы[2]. Такой «козел отпущения» олицетворяет собой 'год' и 'царя' верней и точней, 'солнце' когда оно через год становится 'старым' наступает его смерть; оно совершает круговой свой ход и падает в преисподнюю. На его место взойдет новое солнце, 'увенчанный' диском-венком новый год, он же царь-жених (брачащийся, венчающийся). Типологически смерть «козла отпущения», носителя скверны-мрака, совершается или путем сбрасывания со скалы, или путем разрывания на части. Впоследствии, когда люди достигают более высокой культуры, они разрывают «козлов» не сами, а бросают их на растерзание зверям. Как показывает обряд арвальских братьев, такими «козлами» были горшки. При Амбарвалиях («круговых обходах пашен») двенадцать римских жрецов (инкарнация 'года') в мае месяце ежегодно совершали вокруг полей торжественное шествие с животными, которых потом приносили в жертву Церере; арвальские братья (более древняя форма этих жрецов) молились горшкам и выбрасывали их в открытую дверь. У евреев «козлами отпущения» были птицы: петух воплощал 'скверну' мужскую, курица — женскую. Но в старину

эта роль находилась у стручков, боба и гороха. В родовую эпоху «козлов отпущения» представляла женско-мужская пара, уже в облике людей (ср. греческих фармаков). Обряды «козлов отпущения», или люстрации, носили в земледельческую эпоху аграрный характер. Так, Амбарвалии приурочивались ко времени, когда наливались колосья. Но и греческие обряды плодородия неизменно заключали в себе элементы люстрации, или, как это звучит по-гречески, катартики.

Архаические действа охотников, репродуцировавшие жизнь тотема-солнца, теперь становятся аграрными обрядами венчания и похорон. Венчание, брак — это аграрный обряд оплодотворения небом матери-земли. И похороны — это погребение человека-злака, из земли прорастающего в весенние дни. Теперь этот злак, это растение, этот жених или мертвец уже мыслится — в родовую эпоху — сыном земли-матери, или мужем, или ее возлюбленным. Обряды бытовые и обряды земледельческие резко не отделяются; каждый из них — развернутое жертвоприношение, в котором полиморфно изображается жизнь смешанного существа, бога и человека. В жертвоприношении, точней, в обрядах 'жертв', сжато или расширенно имеются эпизоды водные, огневые, со стихиями дерева, земли, воздуха.

Когда я говорила о персонаже родовой эпохи, я указывала на два его отдельных аспекта — слез и смеха. То же самое я должна повторить и об обрядах. Одно и то же действенное воспроизведение образа получает две различные метафорические интерпретации, которые прекрасно соуживаются. Нашей формальной логике и нашему, современному «здравому смыслу» тут нет никакого места. Похороны неизменно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они и сопровождаются слезами; брачные обряды гораздо более проникнуты элементами похоронной скорби, чем сами похороны. Но во всех аграрных и люстрационных обрядах, во всяком жертвоприношении неизменны эти два аспекта слез и смеха; смерть богов, кукол, чучел, смертных вызывает смех и веселый разгул, вызывает слезы, воздержание и стоны.

ЛЕКЦИЯ XVIII

Не одни боги, но и вещи имеют в родовую эпоху отделенность в пространстве и самостоятельное курсирование. В предшествующий период вещь воплощала собой весь окружающий мир в его слитности. В родовой период она представляется божеством и обладает раздельным существованием. У нее наравне с богами есть два аспекта — небесный и загробный.

'Отец' древняя форма тотема-огня, настолько с 'огнем' увязан, что в родовую эпоху он сам поддерживает огонь, расчленяет сам и сжигает на очаге-алтаре зверя, сам делит его и раздает его части семье. Так, рядом с функцией отца-жреца и особой ролью семейно-родового и племенного огня, возникают функции еще и самого жертвенника или очага, стола и кухни; мы знаем, что в древнем быту еда варилась в храме, что ели у алтаря, что домашняя еда носила у античных народов характер богослужения, что семейный очаг и семейная трапеза стали для всех народов священным символом. Но не менее удивительно, что стол, кухня, варка и еда обратились для человечества в принадлежности храмового богослужения и в святыню.

Каждая из «жертв» имела свое вещное выражение. Вода имела специальные воплощения в сосудах, источниках, особых позднейших сооружениях при храмах (священные кувшины, рукомойники, бочки на колесах, храмовые рвы и бассейны и пр.). Местопребывание земли — в могилах, в насыпях, в курганах, ямах и подземельях. Деревья живут в виде священных рощ и садов при святилищах. Воплощения воздуха — в пологах, балдахинах, в так называемых храмовых воздухах (полотенцах). Наконец, вещным выражением огня служит жертвенник или алтарь. В силу бытовой, реальной роли огня жертвенник становится вещным центром жертвоприношения.

Сперва это неотесанный камень, столб, так называемая массеба, стоящий непременно на высоте, или разновидность столба — стол. На столе совершается расчленение животного; но есть столы курильные и столы для хлеба. Из столба и стола образуется первая кухня, первый храм, первая сцена, первые принадлежности жилища. Жертвоприношение вызывает первую варку. Так в родовом обществе — я это повторяю — создается очаг, будущая семейная святыня, этот образ храма и кухни.

Алтарь имел форму зверя: то он с рогами, то у него есть ноги, то звериные лапы. В данную эпоху очаг-жертвенник и стол-жертвенник уже существуют раздельно как два варианта одного и того же образа (некогда воплощенного в дольмене). Стол покрывался покрывалом (впоследствии это скатерть), вещной метафорой неба-воздуха; он огораживался «горизонтом», оградой, и ставился на возвышение или стоял на «высоте», смотрел на «восток» (восход солнца).

Я уже говорила, что космические стихии не воспроизводились в непосредственном виде как стихии. Они неизменно носили форму одушевленных существ. Таков был в родовую эпоху и «огонь». В Риме, например, он представлялся женщиной. Это была Веста (в Греции — Гестия). Веста — огонь алтаря, очага,

жертвенника. Что до весталок, то это была коллективная форма Весты, вроде «юниц» Юноны. В них еще не стерся, рядом с огнем, образ земли: в позднейшей правовой традиции обесчещенную весталку живой зарывали в землю, как при заупокойных жертвах. Впрочем, есть и еще одно доказательство: Веста, огонь, имела имя Мать, которое носила земля[1] Эта женская богиня представлялась полиморфно.

Веста воплощалась и в тех «круглых» вещах, которые были со временем найдены в помпеянских кухнях. Не нужно смущаться, что это кухни и кухонная круглая посуда: то и другое возникло под влиянием семантики, но не из рациональной техники.

Функция Весты заключалась в ее горении. Огонь Весты поддерживали весталки, представляя собой человековидную форму огня. Огонь съедал (не фигурально, а в прямом смысле) мясо, кровь, жир убитого зверя.

Формой огня (и его самого, и его жилища) был, как я только что говорила, жертвенник, алтарь. Камни и деревья теперь не тотемы, а боги; в Риме сохранился Юпитер Камень. Не только вещество, но и его форма имела свое значение; я уже говорила о круге и полукруге, о конусе и кубе, о фаллическом для земледельца значении столба и конуса. Круглая форма Весты и столб жертвенника имеют поэтому определенное отношение к некоему фантастическому, полу-реальному и полу-мифическому, полу.

Нетрудно увидеть, что в родовую эпоху дерево, камень и металл в их непосредственном, естественном виде уже не служат вещными метафорами (образами) космических, слитных тотемов. Теперь «из» дерева, камня и металла изготовляют богов. Пусть они будут и очень примитивны, но это уже отдельные вещные боги, у которых частично появляется и человечья наружность. Это еще не статуи и не «изображения» богов, а боги воочию.

Я сказала о столе и столбе, о жертвеннике, о пологах и балдахинах. В семье, в роду, в племени заводят столы, за которыми на первом месте сидят кровные вожди — патриархи и старейшины, по признаку сперва кровного родства, а там — и социальной значимости (древности рода, имущественному богатству, влиянию и т.д.). Начальники сидят на 'высотах', представляя собой богов; цари сидят на столе или на троне со ступенями; над столом или троном висит полог. Часто начальники не сидят, а полулежат на высоком ложе, тоже крытом пологом, с балдахином сверху. Каждая семья имеет теперь известное количество этих вещных богов; во дворе она ставит жертвенник, в жилище — очаг. Все вещи имеют свое распределение и определенное место: небо посредине покоя (стол, покрытый покрывалом и полотенцами),

светила на небе (светильники с высокими, звереобразными ножками или будущие плафоны театров и храмов), стулья на звериных ногах вдоль стен, завесы над дверьми и окнами, полотенца на стенах и вещах, покрывала на ложах, покровы (ковры) на полах (полотенца-дорожки и стельки). На столбах стоят тут же высо́ты (шкафики, комоды) с богами внутри, позже — драгоценной посудой. Вдоль стен находятся ящики-преисподнии (позже сундуки; ср. их мебельную роль в средние века и в эпоху Возрождения), на которые наброшены покрывала. Возле очага расположены круглые и полукруглые сосуды. Приготовляют жертву — разрезают, отделяют кровь, жир, кости и мясо — на особом столе возле алтаря (будущий кухонный стол, буфетная доска). Я назвала полную схему вещей, но она может быть и усеченной. Так возникает внутренность бытового покоя, будущего римского атриума с его очагом, ложем, столом и сундуком, но также и будущего храма, будущего театра, будущей кухни, будущих склепов (мемориев и катакомб).

Родовой человек знает два рода жилищ — преисподнюю и небо. Там он имажинарно живет наряду с мертвецами и богами. Он устраивает могилу, как свое жилище, потому что он сам 'смертен', а не с утилитарной целью (как обыкновенно объясняют) обслуживания мертвеца на том свете: такой каузальности еще нет в эту глубоко архаическую эпоху. Но и жилище бога состоит из тех же вещей, что и человеческое.

Архитектурная постройка не древней, чем вещи внутри жилища. Нам кажется сейчас, что это модернизация, когда мы узнаем, что в родовую эпоху уже были созданы все те вещи, которые мы привыкли считать современной мебелью. На самом деле мир вещей так же консервативен, как мир ритуала. Нужно удивляться здесь силе традиции и бедности новизны, а вовсе не мнимой модернизации. Однако архитектурная функция этих вещей древней, чем мебельная, потому что первое жилище — это небо и преисподняя, то есть земля, в их естестве (пещеры, скалы, открытое поле и т.д.); вот почему первичные храмы, театры, судилища, рынки и даже жилища были расположены под открытым небом. Жилище под открытым небом — это прежний кромлех, а теперь площадь и двор; сперва во дворе — место сборов семьи (как на площади — сборов племени); здесь и там стоянка жертвенника и статуи бога (вместо прежнего менгира-тотема). Огороженный оградой, как бы горизонтом, двор аналогичен будущим площадям с колоннами, святилищам, храмовым алтарям, амвонам и т.д. Вокруг двора идут вместо прежних кромлехов покои. Так же устроены и римский (этрусский) атриум, этот образец покоя под открытым небом, и античная площадь, окаймленная улицами.

Столб, высота, ступени, пологи, ограды столько же элементы архитектуры, сколько и мебели (говоря модернистски). Это, говоря точней, элементы жилища как неба и преисподней в его внешних и внутренних формах. Они образуют дом, могилу, подмостки, храм. Их строят семья, род, племя. То, что в них обитают боги, передается вещными метафорами, теперь означающими 'божество': статуями, столбами на высоте (то есть на позднейшем пьедестале), блюдцами (ларов), солонками и прочими вещами. Впоследствии их заменяют вещные изображения богов, вплоть до икон и иконостасов. Обитель мертвецов тоже имеет свое вещное выражение; это вещи-'герои', вещи-покойники — статуи умерших, маски умерших (позже — их портреты и памятники им). Как храм полон богами, так римский покой, атриум, полон (на своих стенах) масками умерших; родовая эпоха понимает их как маски умерших предков и кровных родственников, главным же образом 'отцов'

Храмов в религиозном значении родовая эпоха еще не знает; ей чужды понятия святыни и святилища. 'Храм' не в одном русском языке значит, как я уже говорила, 'хорома', покой, жилище, комната. Под 'храмом' понимается 'небо' Здесь, на небе (то есть под открытым небом), бог-жертва умирает и оживает на столе-высоте, под балдахином, при соучастии всего племени. Но если это еще не храм, то еще и не подмостки и не простой бытовой стол, обеденный или кухонный.

Круглое широкое место, обведенное оградой, — вот мегалитический кромлех с менгирами, вот храм, подмостки, покой в их до-зрелищном, до-бытовом, до-религиозном виде, вот площадь и рынок в семантическом потенциале. Как показывает римский цирк, это круглое место было покрыто навесом (якобы от дождя). На этой архаической площади находится стол под пологом, еще не отделенный от жертвенника; к столу ведут ступени; на столе-жертвеннике умирает и воскресает бог. На лице бога маска мертвеца; этим богом служит животное, или кукла, или человек; хотя об этом я говорила выше, повторю и здесь, что кукла — это форма разрываемого божества; в раннюю родовую эпоху чучело и кукла — это богини-женщины. На площади, на столе они умирают и оживают; в позднейшей бытовой и храмовой обрядности куклы изображают мертвецов, и они пляшут на обеденном столе, или они находятся в храме, рядом с богами. Маска, кукла, чучело — это полиморфный персонаж, то смертный, то бессмертный. Как смертные, как мертвецы, маски кладутся в могилы; впоследствии из этого вырастает обычай снимать с усопшего его портретную маску, — но это уже рационализм, подсказанный до-логической образностью. Подобно маскам, и куклы кладутся

в могилы, и всякие инкарнации (позже — статуэтки) богов. Однако в аспекте бессмертия все они будут находиться и в храме.

Круговые шествия солнца осуществляются на площадях в виде качелей, этих до-храмовых «воздухов», хороводов, круговращений и кувырканий на голове. Повторяют круговые движения светил и кубарем пляшущие посреди площади прыгуны из «Илиады»:

...два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в средине[2]

В 8-й песни «Одиссеи» изображаются на площади кулачный бой, борьба-рукопашная, пеший бег, метание дрота и просто камней, наконец, пляска двух юношей в такт песне Демодока. На такой площади акробаты взбираются на высоту, на небо, жонглеры перекидывают мячи-светила, а скоморохи вызывают у соучастников смех. Это до-театральный балаган, до-бытовой рынок-агора, до-религиозный храм. Совершенно такие же действа происходят и на могиле. Представляется, что покойник, светило-конь, проделывает свой бег и свою борьбу, в которых оживает, подобно солнцу. На могиле совершаются действа еды, конского бега, кулачного боя, перекидывания мяча-солнца и солнца-диска и многое из того, что параллельно совершается и на площади, и в отдельном роде то же, что и у целого племени. По описаниям античных писателей мы знаем, что до-балаганный обряд тризны сопровождался и в последующие времена всякими обрядами еды. Происходя на могиле, он особенно подчеркивает момент борьбы жизни со смертью. При победе солнца над зимним мраком и холодом этот до-храмовой похоронный балаган с его круговыми ристаниями и всякими видами борьбы тоже неизменно находит свое место. Бог-жертва в виде животного, в виде куклы или в виде живого существа в маске сам себя подвергает здесь смерти, чтоб тут же на столе или в могиле ожить. Еда поэтому неизменный атрибут будущей балаганной обрядности.

На площадях, среди жилищ богов и людей, имеется еще одна реплика все той же образности — меновая торговля. Самое главное, на что следовало бы тут обратить внимание, — это первоначальное языковое тождество 'площади' и 'рынка' (агора у греков, форум у римлян). Площадь — это круглое место, впоследствии посреди города, связанное с произнесением слов (по-гречески 'говорить' значит 'площадствовать'[3]); площадь представляет собой впоследствии народное собрание, рынок (специально со съестными припасами) и суд, но в данную эпоху его функции еще слиты с площадью. Площадь-рынок, круглое свободное место, окруженное улицами, совпадает по образной идее с «боль-

шим домом» развитой родовой эпохи, окруженным хижинами (Mucke 125[4]), с атриумом (как я указывала), с орхестрой будущего театра, солеей и арками будущего храма, с ареной будущего цирка. Город, храм, театр, дом — везде повторяется этот единый образ солнца, круглого неба, круглой земли-преисподней. В этой образности закладывается постройка будущих античных зданий, базилик — «царских домов», которые строились с внутренней площадью посредине; базилики могли быть только торговыми, судебными зданиями и храмами соответственно одинаковой семантике храма, 'дома царя', 'суда' и 'рынка' Я уже говорила, что суд происходил под открытым небом и был однозначен солнцу, что он протекал на круглой площади, в окружении соучастников. Этим он уравнивается с рынком.

Инвективные обряды, о которых я скажу ниже, происходили тоже на агоре (Plaut. Pseud. 1145, ср. Epid. 117 и сл. — in foro; ср. in via Truc. 759, ср. Bacch. 874). Меновая торговля протекала в балаганах, в шатрах, в тех самых 'скенах' (Paus. 10, 32, 15), которые потом разошлись по театрам и храмам. Ее связь с панегириями, ночными бдениями, говорит о семантике преодоления мрака преисподней; недаром богом купли и продажи считался у италийцев Вертумн, олицетворение плодородного года. Вертумн изображался в виде садовника с плодами, и Вертумналии были приурочены к началу жатвенной осени.

Итак, не напрасно агора у греков, форум у римлян означают площадь-рынок; не напрасно позднейшая базилика будет храмом, рынком и судилищем. Точно также последующие базары, ярмарки и «кирмесы» (годовые цирковые праздники), устраиваемые на площадях совокупно с поединками атлетов, фокусниками, представлением на подмостках, — все они в своей образной сущности и бытовании восходят к родовой эпохе, к 'годовым' действам на площади, к поединкам зимы—лета, дня—ночи, неба—преисподней.

Но и среди вещей, как это ни странно, есть два семантических аспекта. И здесь есть два типа вещей — вещи-смех и вещи-слезы, уже совершенно без связи с трауром или весельем. Эту двоякую семантику вещи следовало бы рассматривать вместе с семантикой ритма. 'Высокое' в ритме есть небо, 'низкое' — преисподняя. И в материальной культуре сказывается такое же понимание. Высокие вещи, пьедесталы, котурны, столбы, арки, столы и возвышения, длинные одежды соответственно протяжным и медленным ритмам — это все 'небо' и смерть-скорбь в момент умирания. Низкие вещи и короткие одежды — смерть-смех в момент оживания. По этой семантике вещи особенно легко увидеть, что комическое или трагическое не имеет ника-

кой первоначально связи с элементами комизма и трагизма в нашем, современном, отвлеченно-логическом понимании.

ЛЕКЦИЯ XIX

Есть и еще один обряд, справлявшийся всеми вместе и каждой семьей в отдельности, тоже обязанный особому пониманию вещи. Я говорю о гадании. Сперва, еще в тотемистическую эпоху, космос представляется говорящим (шум ветра-воздуха, плеск воды, шелест листьев и т.д.). Совершенно необходимо уяснить себе семантику этих архаических 'слов', логосов, и позабыть о значении нашего, современного языкового слова.

В предыдущие эпохи произносимое слово было тотемом. Теперь оно обращается как Логос в умирающего и воскресающего бога. Живое и материальное, слово отождествляется со спермой; оно рождает бога, рождается богом, составляет его функцию[1] Его не только произносят, обращая к богу, но неизменно соотносят с богом. Тотем говорил о себе сам (выкрикивал, интонировал, пел); боги родового общества произносят свои мифологемы уже не сами, а устами отца, патриарха, царя или, что то же, жреца, и эти мифологемы, 'слова', обращаются не к себе самому (коллективу), а к богам, заместителям функций коллектива. В родовой период 'слово' в отличие от нашего, нынешнего понимания носит характер провиденциальный, потому что оно соответствует 'году', 'времени-кругу', умирающему и оживающему 'логосу-богу' Произносимые вслух слова относятся и к прошедшему и к будущему, к 'назад' и 'вперед', к жизни и смерти. Приуроченный к годовым сменам, к 'обмену' годов и 'времен', к новым солнцам и теплам, логос произносится в храмах и на площадях-рынках особыми 'жрецами' будущими мантиками и прорицателями. Впрочем, не одни жрецы — и другие боги представляют собой логос. Вода журчит, ее слушают соучастники действа; шумят деревья; тени ложатся; все в природе говорит — поля и реки, земля, воздух, горы. Здесь, скажу мимоходом, лежит генезис будущих поэтических сравнений слова со стихиями и горацианская вера в бо́льшую несокрушимость слова, чем стихий и природы. Но 'слово' и есть природа; оно небо, дерево, птица, преисподняя, камень, умирающий и оживающий бог-Логос. Как птица, слово имеет эпитет 'крылатое'; как дерево, оно воплощается в палке и ветке певца и 'говорящего' Божество говорит различными способами, как различны формы космического логоса. Люди слушают этот голос и узнают 'слова', которые приносят им 'жизнь' или 'смерть'. Так возникает будущее

гадание. Земля, эта преисподняя, говорит ямами, снами ('сон' — общеизвестная метафора смерти). Люди роют ямы, погружаются там в сон. Во сне они умирают; просыпаясь, оживают. Это, при системе каузальности, порождает способ избавления от смерти, или, как говорят поздней, исцеления: человеку стоит заснуть и проснуться, чтоб выздороветь. Так, очень неожиданно для нас, возникает будущая медицина. Со временем появятся особые способы искусственного усыпления или так называемой инкубации, особая расшифровка снов; появится уверенность, что во сне придет бог-врачеватель и произведет исцеление[2]. Очень интересно, что во время инкубаций типологическим сновидением будет картина рассечения больного на части и соединения этих частей воедино вновь. Содержание таких сновидений воссоздает картину спарагмоса, который имел, по-видимому, реальное место в глубокой дали времен. Можно считать, что своеобразная губительная хирургия производилась когда-то наяву, и люди, как боги, предавали себя расчленению на части в надежде на исцеление[3]

Во всяком случае, наука зарождается там же, где и дивинация. Итак, Логос говорит деревьями, землей, птицами, животными, водой, людьми, вещами. Этот разговор имеет только две темы и две возможности, уже теперь различные — или жизнь, или смерть. Полет птиц дает один из этих двух ответов; шелест листьев, плеск воды, встреча с тем или другим человеком или животным, находка той или другой вещи — это все несет хорошие или дурные знаки, жизнь или смерть. Но и тут самое центральное действо — расчленение животного; внутренности разъятого на части зверя соответствуют растерзанным космосам, умирающим и оживающим.

В родовую эпоху поединок жизни—смерти логоса обращается в словесный и в действенный поединки. Словесное единоборство заключается в том, что две стороны препираются, спорят; одна из сторон олицетворяет небо, другая — преисподнюю; одна задает вопросы, другая дает ответы. Из поединка вырастает форма обращения одной стороны к другой, того обращения, которое играет громадную роль в последующем.

Действенный поединок представляет собой агон этих же двух носителей положительного и отрицательного начал, живых воплощений «да», жизни, и «нет», смерти. В родовую эпоху обе стороны уже отделены друг от друга.

Обращение одной стороны к другой совершенно необходимо там, где происходит состязание двух сторон-антагонистов, где партнеров двое. Это 'жрец' и 'народ'; макрокосм и микрокосм; бессмертные боги и смертные люди. Активны, верней, медиаль-

ны и те и другие. Когда Логос активен, они пассивны, когда они активны, Логос пассивен.

Обращение к стихиям начинает порождать в родовую эпоху гадание, будущую мантику и дивинацию. Заставляя «говорить» и вещи, бросают (мечут) камни, деревяшки, кости (будущие карты), которые могут обратиться жизнью (орел) или смертью (решетка), лицом или изнанкой. В мифах игра в кости приурочивается к преисподней: игроками служат мертвецы[4]

Помимо мантики я остановлюсь здесь же и на таком важном для родовой эпохи и для будущей религии обряде, как посвящение.

Выше я говорила, что римский 'обет' есть обет посвящения подземным богам. Нужно поэтому раскрыть семантику 'посвящения' У римлян sacer значит: *святой, священный* — раз, *посвященный подземным богам* — два, *проклятый* — три. Здесь мы еще раз убеждаемся в том, что образ 'проклятия' вырос из образа 'подземности', смерти. Напрасно заговоры и заклятия относят за счет магии: заклятия — метафорические варианты смерти, и была ли магия или не была, но заговоры и их эквиваленты не могли бы появиться, если б 'слово' не имело значений живого логоса с его действенным характером и если б 'заклятие' не было синонимом 'гибели' Итак, sacer — это *святой* и *проклятый*. У греков ἄγος значит *тяжкий грех*, *проклятый*, но и *очищение от греха*; почти то же слово, ἁγνός (латинское agnus) означает *святой*, *чистый*[5]. Я напомню, что греческое ἀλάστωρ, *заступник святости* и *каратель нечестия*, преследующий злодеев, одновременно есть *нечестивец, проклятый, злодей*[6]. Таково первоначальное значение святости. Оно было бы непонятно, если б святость не означала 'неба', проклятие — 'преисподней' На эти два образа, еще лишенные этического и религиозного значения, с появлением этики и религии накладываются понятия, которых первоначально у них нет: святой — это приверженец бога или церкви, проклятый — отлученный от бога или церкви. Так создались в нераздельном единстве акты посвящений и отлучений. У греков возложимое на алтарь (молитва, обет, животное и пр.), анафема, означало посвященное богу, дар по обету; с другой стороны, это было отлучение, проклятие, «осуждение на вечную смерть» (aeternae mortis damnatio), обречение на гибель человека, или вещи, или целого города, деревни, дома. Отлучники всегда представлялись поэтому в виде мертвецов, которые приходили ночью за живыми и съедали их: смерть, 'пожиравшая' живых, — это и был старинный образ 'жертвы' Особенно жуткими были религиозные посвящения-проклятия у евреев: херем означало посвящение небу людей или вещей, и все живое убивалось, земля и металлы посвящались богу.

Можно без натяжки сказать, что посвящение семантизировало смерть, которая становилась бессмертием. В родовую эпоху эти два акта уже отделены, и освящение, посвящение имеет одну функцию, отлучение и проклятие — другую, противоположную. Самое действо посвящения заключалось в том, что посвящавшихся сажали на высокий стол-сиденье, покрывали их пологом, над их головой держали плоды и фалл и вокруг них плясали[7]: 'смертные' становились 'небом', 'храмом' Платон говорит, что посвященные будут после смерти жить богами и избегнут преисподней[8] Пиндар считал счастливыми тех смертных, которые видели мистерии до смерти[9] Так же рисуют значение таинств Софокл и Аристофан[10]. В Елевзинских, или Дионисовых, мистериях происходило подлинное погребение посвящаемых. Дитерих приводит свидетельство Прокла, который говорит, что тело «теургов зарывалось вплоть до головы»[11]. Эта идея посвящения прослеживается впоследствии у христиан, в обрядах уже не земли, а воды — в крещении. Крестящиеся погружаются в воду как мертвые, но выплывают из нее как живые[12]; это — «омовение нового рождения» (палингенесии, Тит. 3, 5). «Мы, — говорит апостол Павел, — погребаем себя через крещение вместе с Богом в смерть» (Римл. 6, 4; Diet. Mithr.[13]). Пострижение — вторая форма таких посвящений. У христиан пострижение в монастырь считалось смертью. Постригаемый получал новое имя и новую одежду, черную, что означало смерть, оставление этого света — и оживание там, на том свете, уже в новой сущности (ср. как в «Беседе Валаамских святителей» монахи названы «непогребенные мертвецы»[14]). Пострижение, срезание волос было обычным обрядом у античных народов при погребении, и этого обряда нельзя не сопоставить со стрижкой баранов при принесении клятвы. Волосы, шерсть животных (даже полевые колосья) имели семантику жизни; срезанные волосы, срезанная шерсть животных (как и срезанные колосья) означали срезанную жизнь, умирание. Отсюда у всех древних народов обряд стрижки животных вылился в праздник траура.

Вариантный обряд, восходивший к архаическим действам инициации, существовал у греков и римлян. Это пример не религиозного в будущем, а бытового порядка, пример, который показывает, что образы посвящений и сакрализации вовсе не были созданы религией, а существовали и до нее. В действах инициации мальчиков, которые становились юношами, посвящали смерти (в древней Руси такие мальчики при переходе в юношеский возраст проходили постриг). Средства таких посвящений были различны, но одинаковы по своей суровости и образной интерпретации именно смерти: мальчиков били, уродо-

вали, усылали в лес, изгоняли за черту поселения и обращались с ними как с козлами отпущения; прошедшие все испытания-подвиги возрождались 'мужами' Церемонии инициации, говорит Дюркгейм об этих обрядах у современных нецивилизованных, имели своей целью воплощать смерть и возрождение не просто в символическом значении, а в буквальном. Вот почему, можно прибавить, 'посвящать' по-латыни значит 'обрекать себя смерти', 'жертвовать собой'

Всем этим я хочу сказать, что полная картина «богослужения» существовала еще за тысячелетия до возникновения религии. То, что это не религия, видно из до-религиозного характера всех разобранных образов.

Итак, уже в родовую эпоху мы видим храм, дом и театр в их потенции. Мы видим молитву, которую сопровождает смерть действенная — жертвоприношение; мы видим обращенные к богам клятвы, мольбы и обеты — все будущее богослужение в его частях и целом, весь культ в его словесных, действенных и вещных формах. И все это до религии.

Молитвы, обращенные к богам, и жертвы совершает 'жрец', он же патриарх. Я показывала, что содержание молитв — смерть, что жертва есть смерть, что клянутся смертью о смерти, что посвящение и святость есть прохождение смерти. Весь 'культ' покоится, как у египтян, на единой идее подготовки к смерти и к преодолению ее в новом рождении. Так в родовую эпоху 'культ' мертвых становится центральным словесно-действенным актом. Его сущность пока еще арелигиозна.

Жрец обращается с молитвой к богам, которыми еще являются все присутствующие. Они, в свою очередь, соучаствуют во всех актах жрецу-патриарху. Как показывает греческий обряд мольбы, гикесия, первоначально молились всем, и каждый мог быть богом. Алтарем служили колени и ноги (преисподняя) или подбородок (небо); при гикесии молящие приходили с ветвью маслины, обвитой белой шерстью (цвет траура), припадали к коленям молимого и возлагали ветвь на алтарь божества. У римлян обетами, мольбами служили камни и дерево, позже — вещи из дерева или камня, а еще поздней — картины и статуи (вотивы). Как слово представляло из себя ветвь, дерево, стихию, вещь, так представляли их и молитва, обет, клятва.

Так как слова, действа и вещи, о которых идет речь, еще лишены религиозного значения, то их, конечно, не следует искать непременно в храме или в связи с храмом. О до-религиозном характере указанной мною образности говорит как раз то, что эта, казалась бы, культовая система представлений функционирует при родовом строе в формах, которые еще трудно назвать

бытовыми, религиозными или только зрелищными. Жрец-бог 'молится' стихиям и богам, обращаясь к ним; но это еще не религиозная молитва, не пролог, обращенный к зрителям. Одна из сторон, соучастников действа, обращается к другой стороне с призывами, с называнием имен, с бранными словами и хвалой; но это еще не клятва-заклятие и не парабаза.

Ни трагического, ни комического еще нет в 'словах', так же как их нет в ритмике, в обряде, в материальной культуре, в действующих лицах. Однако два рода 'слов' неизменно идут рядом: слова-слезы и слова-смех. Славы сопровождаются слезами (похоронные славы, 'эпосы', т.е. 'слова' о подвигах умерших, заплачки и т.д.), инвектива — смехом. И нужно опять повторить: тут дело не в конкретном содержании таких 'слов', а в семантической значимости 'смерти' с двумя ее аспектами. Я обращаю внимание на то, что всякая смерть может быть объектом смеха, а не слез, если только она представляется в фазе зачатий и рождений. Всякий гротеск, всякие страшилища-маски направлены как метафоры смерти не на слезы, а на смех. Об этом придется вспомнить в беседе о генезисе трагизма и комизма.

Прежде чем расстаться с этим разделом и с этой эпохой, мне хочется закрепить некоторые теоретические выводы. Так, если старая тотемистическая система в ее целом и оставалась формально на своем месте, то она теряла все свое существо. Эту старую систему, в которой изменены все связи между содержанием, уже не тотемистическим, и тотемистическими формами, было неправильно называть религией. Это не религия, а дальнейшее функционирование прежнего мировосприятия и прежних бытовых процессов, в которых содержание перешло на роль одной формы, а форма стала делаться новым содержанием. Новизна не ложилась здесь верхним слоем на своем предшествии, а переворачивала взаимосвязи между существом явления и выражением этого существа. Один только переход к антропоморфности уже знаменует большой сдвиг, значение которого нужно искать не в факте замены одной формы другой, но в изменении связей внутри смысловой системы. Впрочем, тут дело не в частностях и не в конкретном содержании изменений, а в их факте, взятом цельно; система тотемизма, схематически оставаясь самой собой, по содержанию настолько лишается своей сущности, что перестает жить и становится совершенно другим, новым явлением. Нужды нет, что новизна этого нового явления соуживается с пережитыми формами мировосприятия, что еще нет борьбы между старым и новым, что один слой мирно ложится поверх другого, образуя так называемое стадиальное изменение. Я уже го-

ворила, что новизна и спецификация есть исторический процесс, а не качество, явлению присущее или сразу же им приобретенное. Новизна и спецификация рождаются, исчезают и возникают. Здесь мы присутствуем в интересной эпохе, когда они зачинаются на наших глазах. И первые пути новизны — внешняя, а не внутренняя переработка старого. Процесс этой переработки наивно и наглядно демонстрируется налицо: вот образы тотемистической эпохи, а вот родовой, вот охотничьи метафоры, а вот их земледельческие «стадиальные эквиваленты». Именно так, внешне, но уже с большим проникновением в глубину, перерабатывает прошедшее и античность. Я сказала, что дело не в конкретных изменениях идеологий, которые я приводила, а в самом методе этих изменений. Все главное для тотемизма (единство природы и общества, система тождества и редупликаций) исчезает. Новая эпоха берет и распространяет как раз несущественную его черту (морфологию выдохшихся смыслов) и на нейто строит дальнейший ход своих мыслей. Основное уходит на роль пережитка или в забвение, второстепенное появляется в качестве доминанты и дает дальнейшему тон. Происходит внутренняя перестановка и процесс перехода одного состояния в другое. Отдельные элементы идеологий перекомбинируются и перетолковываются, закладываясь материалом для еще никогда не бывшего и не подлежащего повторению своеобразия. Ни в том даже дело, что охотничьи образы оказываются земледельческими, то есть живут в новой фазе, в новом состоянии, в новой системе внутренних связей между содержанием (новой семантикой) и противоречащей ей формой (старой семантикой); тут одно становится другим, то — этим, старая семантика — новой формой, содержание былой мысли — структурой нового понимания. Но, говорю я, дело и не в этом. Гораздо значительней то, что и охотничья эпоха, и земледельческая, каждая посвоему, занимаются одной и той же выработкой мировосприятия, и что мир один, но эпох, его воспринимающих, много, и в каждой он объективно отражается и своеобразно повторяется, повторяется относительно и в то же время абсолютно. Один и тот же мир воспринимается, повторяется воображением и чувством, и один и тот же имажинарный предмет истолковывается сызнова, то так, то этак, раздвигаясь и суживаясь, споря с предыдущим истолкованием и сам становясь спорным для последующего.

И все они для истории абсолютны и правы. Для дикаря в элементарных формах, для Эйнштейнов в сложных математических формулах, мир раскрывается абсолютно и относительно своей существеннейшей правдой и объективностью. Это не ре-

лигия, конечно; это шире религии; это мировые связи человека с природой, подобно слову с контекстом, которые всегда отличали человеческое общество на всех ступенях его развития. Смешно говорить, что религия рождается из страха перед природой и от чувства зависимости от высших, нежели человек, сил. Нет, не такими вульгарными и наивными путями возникают сложные идеологии. Всякий человек, начиная с первобытного дикаря, функционирует в системе биологических, трудовых, социальных сил; он преломляет их совершенно непроизвольно всей своей биологической, производственной и общественной натурой и в этом относительном преломлении выражает их абсолютно. Вот почему и результат, формы таких реагирований имеют для всех веков самую первостепенную ценность. Это не просто фантомы и миражи, возникшие из чувства страха, зависимости или подчинения. Их не стоило бы изучать, ими не стоило бы дорожить и подбирать их по крупинкам. Нет, это раннее зеркало мира, имеющее абсолютную ценность; это картина правды, документально доказанной. Это история. Это культура. Непроизвольная форма мироощущения, она так же объективна и для своего времени доказательна, как замыслы Ньютона и Шекспира.

И еще несколько слов по методологии. В слове, в ритме, в вещи, в действии родового человека остается уже надолго антикаузальная конструкция как система внутренних повторений. В них нет причинно-следственного ряда. Это имеет большое значение, методологическое и историческое. Семантика вещи показывает с особенной ясностью, что хаос форм имеет возводимость к приматам, но не вещей-архетипов, а образов, которые только выражаются этими вещами, но сами остаются в стороне и служат чистой натурой, подобно самому интерпретируемому человеческим сознанием миру. И как окружающая человека действительность не просачивается своей конкретной материей в системы мироощущений, но только объективно и субъективно выражается ими, так и в до-классовой идеологии образ семантизируется различными метафорами, сам не будучи ни вещью, ни действием, ни словом, ни ритмом, но чем-то иным — мыслью.

ЛЕКЦИЯ XX

Я не имею намерения быть точной в своих социологических приурочениях и датах, но беру несколько больших типологических эпох, которые характерны как вехи. Теперь передо мной находится эпоха разложения родо-племенных отношений. Впрочем, я должна оговориться, что не особенно доверяю периодизации и классификации, принятым для древних периодов челове-

ческой истории. Все, что лежит до средних веков, шаблонизировано и модернизировано. Надо прямо сказать, что социальная структура родового общества древнего Востока и античных государств не может быть такой, какой ее изображают историки. Но это между прочим. Если я не опираюсь на социальную историю, то вовсе не потому, что не хочу, но потому, что не верю сегодняшним результатам[1] Так, я считаю, что рабство в античном обществе носило в различные периоды совершенно различный характер, неправильно прикрываемый единством термина. То же нужно сказать о разделении труда и о родовых отношениях. Разделение труда восходит к глубочайшей древности, а не только к разложению рода. Особые права главы рода возникают не только в родовой период, и, наконец, родо-племенной строй так и не выделяет из себя государство: Греция, как и начальный Рим, так и оставалась отдельными племенами с элементами внутри каждого племени примитивной государственности. Разделение родо-племенного общества на две враждующие группировки сохраняется и в античном обществе. Но эта рознь и борьба за права проходит не в классах, а в одном и том же классе. Впрочем, едва ли рабовладение может служить классовой приметой в те архаические эпохи. Рабовладение есть и в до-классовом обществе, в родовом, а то еще и раньше.

В позднем родовом обществе уже нет равенства, которое было при «первобытном коммунизме». Иными словами, в нем уже нет и прежней обезличенности отношений. Но племенной царь продолжает выполнять все функции бога. Их форма — жречество. Племенной царь — это судья, военачальник и жрец. Мы знаем, что на Востоке царь так и останется «богом на земле», а в Риме получит божеский культ. Мы знаем, что греческий царь (басилевс) и римский царь (рекс) обратятся в жрецов.

В позднем родовом обществе еще нет резких делений на ряд отличающихся друг от друга способов мировосприятия. Однако здесь уже намечается возможность распада единой, всеобщей для всех людей данной эпохи системы миропознания.

В эту эпоху начинают возникать первые понятия. Субъект и объект отделяются, хотя далеко не полностью. Разграничиваются пассивные и активные образы. Появляются предпосылки для нового реалистического мировосприятия, преодолевающего прежний мифологизм. Действительность уже не представляется в виде статарных единичных конкретностей, непосредственно отражающих производственные процессы. Внешняя природа, во власти которой находился первобытный человек, начинает уступать место другим феноменам. Старые, сковывавшие сознание, родовые и племенные отношения расшатываются, а вместе с тем

и открывают сознанию новые восприятия. Люди освобождаются от первобытной скованности и узости, от чрезмерной конкретности и неподвижности былых представлений. Они обращают умственный взор на земное окружение, на внешние черты обстановки и людей, на вещи, на наиболее поверхностный слой во всем происходящем. Вот тут-то впервые в поле зрения человека начинает попадать уже не «космический», а земной человек. Космизм вообще угасает; нарождается элементарное ви́дение земной, уже не космической земли, но это не осознается и теперь, как не осознавалась и полная зависимость от внешней природы.

Этот интерес к земному миру, к внешним связям, к вещам и предметам, к внешнему человеку качественно отличает конечные периоды родовой эпохи от начальных и развитых ее периодов. Фаза фантастики уступает место фазе предметности и тяготения к наглядно осязаемым пространственным формам, но уже не во внешней природе, а в предметном мире человека, что порождает своеобразный, очень свежий и очень элементарный бытовизм.

Эти новые реалистические черты сказываются прежде всего в том, что появляется непроизвольное ощущение двух жизненных планов, пока еще только противопоставляемых, и то в слабой степени, но со временем (уже в классовом обществе) и противоборствующих. Один из этих планов — земной, другой — потусторонний, куда теперь входят и прежнее 'небо', и прежняя 'преисподняя' Реальным миром продолжает считаться мир потусторонний, которому еще бессознательно противопоставлен слабо, схематически намечаемый этот мир. Будущее учение Парменида о реальности небытия и нереальности бытия, будущие античные концепции реализма и идеализма восходят сюда. Я уже говорила, когда речь шла о предыдущих эпохах, что такое восприятие «того» и «этого» света подготовлялось еще первобытным сознанием. Сущность нового восприятия реальности заключалась в том, что вся действительность переносилась теперь в потусторонний имажинарный мир, который принимался за мир подлинный. Эта воображаемая реальность становилась более авторитетна и действительна для человека, чем та, среди которой он жил. Там, на том берегу, находились тысячелетиями выработанные нормы и формы повседневного поступка, взглядов, отношений, способов думать, говорить и действовать, манера делать и располагать вещи; эта традиция держала человека в своей власти и перевешивала его бледные, едва замечаемые впечатления от новых видов человеческих отношений и труда, от всего происходящего здесь, на этом берегу. Я уже показывала, как человек предыдущей эпохи все, что видел и осознавал, относил, в каче-

стве реальности, к потустороннему миру. Уже там начинался важнейший для будущих античных идеологий процесс — сдвижение иллюзорной реальности в сторону искусственно сложенного антиреального мира. Сейчас, в поздне-родовую эпоху, этот антиреальный мир представлял собой такую область, содержание которой начинало испаряться. Это был арсенал общепринятых представлений, в системе которых живая деятельность человека переставала участвовать. Реальный труд отодвигался от этих иллюзорных «действ», слова и вещи замораживались в своих древних смыслах. Человек отходил от традиционных действий, слов и вещей — отходил, но не покидал их. Ничто вообще не исчезает и не пропадает, даже человеческие фантомы и заблуждения. Они переходят в другое состояние. И человек снова включается в новые связи с им же созданным, воображаемым миром слов, вещей и поступков. Чем глубже реалистический процесс, тем глубже и процесс отмежевания, происходящий между новыми жизнедеятельными силами идеологии и консервацией ее традиционного наследия. Однако мертвых погребов история культуры не знает; будущее ожидает и ту консервативную традицию, из которой вырастет религия.

Когда-то думали, что религиозная вера искони присуща духовной природе человека, и что верование порождает все религиозные формы, в том числе и обряды. Со времен Тэйлора этот взгляд оказался подорванным. Когда наука обнаружила огромный мир так называемой до-исторической культуры, то в обрядах и верованиях первобытных народов нашла более древний слой того самого, что находилось в развитом виде в религии цивилизованных. Английская школа антропологии, во главе с Фрезером, сделала большую и плодотворную работу. Она сопоставила эти два периода, эти два типа материала и с большой тщательностью показала, как религии классических народов представляют собой высшие формы до-религиозных обрядовых систем народов нецивилизованных. Обратив особое внимание на обрядовую сторону, английские антропологи создали теорию о до-религиозном обрядовом мышлении, которое назвали магическим. Низшие, до-религиозные формы культуры они причислили к области магии, создавшей, по их мнению, все предпосылки для системы обрядовых воздействий на природу и окружающее. Развитые религии, по мысли этой школы, содержат в себе пережитки более древних эпох с их магическим мышлением (вся теория может быть названа теорией пережитков или рудиментов); вера в богов порождена магической обрядностью; боги — это анимистически «оживленные» объекты природы и всего окружающего, причем все они имеют полезное или вредное влия-

ние на человека, в связи с чем и мыслятся добрыми или злыми демонами, духами, богами, смотря по степени их обожествления. Боги обладают силой, которую людям необходимо заполучить путем молений и умилостивительных обрядов. Магия имеет целью воздействовать на жизненные силы (маны) божества, человека, природы и т.д.; она создает обрядовые методы с целью овладеть этими силами и покорить их человеку. Таким образом, магия — активная форма мировоззрения, а выросшая из нее религия — пассивная; в религии человек подчинен некой высшей силе и должен искать ее расположения, в магии он сам ее добывает и подчиняет себе. Чувство зависимости, если не страха, от сил, лежащих вне человеческой досягаемости — вот начало религии, возникновение которой относят к эпохе родового строя еще в ее начале. Нужно добавить, что в современной науке религию принято характеризовать, в отличие от прежних взглядов, как культ, но не как систему одних верований; под культом же понимают, главным образом, обряды. Обыкновенно наука о религии требует изучения не мифов, которые она считает неустойчивыми, а только обрядов и «данных культа» (собственно, фактов о том, где, кем, как, кто почитался).

Английская школа называет магико-религиозные пережитки, бытующие у низших (главным образом) классов, — фольклором. Сюда входят религиозные верования, обряды, суеверия, предрассудки, низшие формы литературы (сказки, заговоры, поговорки и пословицы и т.д.). Таким образом, английская школа понимает под фольклором сумму рудиментов магического и религиозного характера. Более или менее вторичным оказывается фольклор и в освещении классической филологии. Здесь очень стерты границы между фольклором, литературой и религией. Совершенно привычно мнение, что античная драма произошла от культа, что все первоначальные жанры поэзии имеют религиозный генезис, что мифология есть часть религии, а фольклор полон религиозных следов и отголосков. И в русском фольклоре, как он ни модернизируется и как ни демагогизируется, наши ученые находят ядро религиозных обрядов и верований (пещное действо, въезд на осляти, посевно-жатвенные песни и т.д.). Наука о первобытном мышлении опровергает, однако, этот взгляд на первенство религии, но также и на ее природу, как опровергнет и то отношение к культу, которое господствует в науке и посейчас.

Английская школа права, отрицая за так называемым религиозным чувством главный фактор происхождения религии. Это «религиозное чувство» очень устарело, конечно; речь должна идти о религиозном сознании. Как я сказала, оно получает основные конструктивные предпосылки в новом мышлении — в

понятийном. Новое отношение общества к природе и людям выражается в возникновении религиозных культов. Под культом принято понимать всю систему адорации, но главным образом обрядовый институт почитания и поклонения. Почитание указывает на то, что боги этого периода уже стоят вне человека и над человеком. Но самая возможность создавать «лепку богов» вызывается отделением субъекта и объекта с преобладанием объекта над субъектом. Боги начинают функционировать в качестве объекта — всего, что находится вне человека. Это вызывает дистанцию между человеком и богами; два различных плана находят свое соответствие в культе и противопоставленной ему общине («профаны»).

Однако, чтоб стать религиозным, этому сознанию необходимы еще некоторые условия. В отличие от прежних своих форм религиозное сознание возникает только там, где уже есть некая доля абстракции. Сперва новая природа понятий выражает еще только самые лапидарные черты явлений. Но это уже есть рождение качества. На первых порах примитивный процесс абстрагирования идет по самым доступным и резким выступам. Это не больше чем простое противопоставление только двух элементарных качеств. Но уже и оно рождает категории положительную и отрицательную. Теперь «да» и «нет» качественно наполнены; больше они не выражают только статус тотема, но вбирают в себя и квалификацию явлений. Так появляется оценка; так конкретное получает отвлеченный характер; так пространственные категории обращаются в этические. Огонь, вода, дерево, звери начинают терять свою материальную природу, обращаясь доброй третью в понятие ‘справедливости’, ‘добра’, ‘кары’ и т.д. Сперва этика орудует полярными, наиболее примитивными категориями. Пространственные образы ‘левое’ и ‘правое’ ‘низкое’ и ‘высокое’ становятся качественными понятиями с противоположным этическим содержанием. Менее наглядно, но таково же перерождение конкретных и пространственных образов ‘добра’ и ‘зла’, ‘правды’ и ‘кривды’ ‘закона’ и ‘беззакония’ ‘святости’ и ‘нечестия’ в отвлеченные и качественные этические категории. Самый термин этики вырастает из образа ‘хлева’, ‘стойла’ ‘логовища’, что и значит по-гречески *этос*. Жилище зверя, теряя свой пространственный характер, обращается в понятие ‘нрава’ ‘свойства’, ‘правила’ (ср. латинское mos, несомненно близкое обозначению у римлян ‘смерти’[2]). Напрасно словари и учебники ищут логической связи ‘хлева’ с ‘нравом’ прибегая к различным натяжкам. Факт остается фактом. Каузальности в переходе значений нет. Нрав, характер сперва имеется в виду звериный; но и в этом случае, как и в других, конкретный образ становится ка-

чественным понятием антикаузально, без участия формальной логики.

Религия делается собой, когда возникает этика. Нет никакой религии, даже самой грубой, которая возможна была бы без этики. Если боги-небо и боги-преисподняя продолжают носить пространственный характер, а не характер светлых и подземных богов, то это не религия, а тотемистическое мировосприятие. Религия создается качественным противопоставлением святости и нечестия, добра и зла, правды и неправды, наполняющих содержанием понятие о божестве и его антиподах. Самое существование культа с его сакральностью и сакраментом невозможно без отвлеченного, качественного разграничения святыни и нечисти.

Формально, культ складывается в известную систему благодаря определенным священнодействиям, священносказаниям и священным вещам, объединенным вокруг одного объекта (божества или героя). Таким объединением может служить хотя бы одно имя объекта; в других случаях тут возможна некая, так сказать, «теоретическая» часть, — если еще не догма, то признанная сущность культового объекта.

Я уже указывала, что образ 'бога' функционировал еще у охотника, и что он означал совсем не то, чем стал впоследствии. Сперва его значение — чисто тотемистическое и ничем особенным не отличается. Он семантизирует горизонт и светило, позже, у земледельцев, растительность и домашнее животное. За ним, как я говорила не раз, особенно закрепляется функция возрождения из смерти, т.е. жизнь, вечная жизнь, бессмертие. В родовую эпоху 'боги' отличаются от 'людей' только своим бессмертием и временным преходящим могуществом. Как цари и отцы, они ежегодно умирают (что нисколько не противоречит их 'бессмертию') и оживают.

В поздний родовой период с богами происходит большая перемена. Реалистические элементы непроизвольно вытесняют старые мифологические представления. Окружающий мир расширяется. Умственный взор все больше и все глубже начинает видеть земного человека. Теперь человеческая наружность может быть охвачена и охарактеризована целиком, в ее внешней совокупности. Но помимо наружности внимание привлечено человеческим внешним обиходом, вещами человека и внешним выражением элементарной человеческой психики. Это дает сразу богатые результаты. Нарождаются человековидные боги; нарождаются человековидные герои (уже без кавычек); нарождается первый мир человека, уже не слитого ни с космосом, ни с животным или растительным царством. И все-таки понятие о боге как о высшей по отношению к земному человеку силе возникает

в тот период, когда общественное сознание и увидело этого земного человека, и поняло значение света и тьмы в отвлеченном смысле, как святости и нечестия, добра и зла. В человеческой истории много парадоксальности. Как физическое или химическое вещество не похоже на свои составные части, так и в культуре совершенно не видно, из чего она сложена. Больше того. Как состав вещества обнаруживается только из анализа, как наука вскрывает закономерность между его свойствами и формами, своеобразно скрывающими эти свойства, так и в духовной деятельности человека язык форм всегда был языком дипломата, который, по словам Талейрана, создан для сокрытия мыслей. Форма всегда выражает содержание, как бы с ним ни боролась; но это не значит, что она выражает его в прямом смысле, доступном наивным реалистам и вульгарным историкам.

Итак, реалистическое мироощущение было призвано породить религию, и, когда стал виден греховный человек, родился безгрешный бог. Теперь возникает деление на человеческое общество и силы, управляющие его жизнью. Появляется понятие общины, состоящей из людей, и святыни, определяющей божество.

Между богом и человеком возникает грань, которая специфична для данного рода отношений. Община отделяется и от мира богов. Тот свет и этот свет стоят друг против друга еще не во враждебной позиции, но уже в позе кадрили. Нечего и говорить, что боги теперь сильней человека, хотя более поздние из них сами зависят от более архаических богов. Теперь человек смотрит на божество как на высшее нечто не только в материальном отношении, но и в нравственном; он его за это и почитает, страшится его силы, поклоняется ему. Тут уже не равные тотемистические, не патриархальные отношения двух родственников, старшего и младшего. Тут низший член общества смотрит снизу вверх на «владыку», «господина», на высшего члена. В религиях всех народов имя «бог» и самое слово «бог» значит «господин»; Ваал и Бел — у вавилонян, Адонай — у евреев, Адонис — у финикиян и греков; Анакс («владыка») — прозвище греческих верховных богов, Креонт и Креуса — имена греческих героев и героинь[3]

Так как понятие о боге и высшей моральной силе может появиться только вместе с противостоящим понятием о человеке и его слабости, то формой богов-владык служит человекообразие. Египетская религия очень консервативна, но и она частично перекрывает человеко-богом бога-тотема в форме животного и животного-растения с человеческими чертами. У индусов и вавилонян встреча реалистического и мифологического взглядов

создает — как я мельком указывала — фантастических божеств. Нужно, однако, сказать, что египетские ибисы и аписы, копчики и крокодилы, что индусские обезьяны и слоны получили свойство религиозных богов только в силу своего этического содержания. Что до концепции человека, то в ней реалистически верно улавливается лицо и фигура человека, даже круг его вещного и примитивно-социального обихода. Только все еще нет в нем природы, очищенной от мифологических и фантастических черт. Это эпоха антропоморфности, внешнего человекообразия. Антропоморфными становятся боги, антропоморфными становятся воображаемые люди. Этими человекообразными людьми с непреодоленной мифологической сущностью, но этическим содержанием становятся теперь герои. Их древняя функция забыта, но их бытование вызывает перестановку значимостей. Первые люди — еще не «человеки», а только «человекообразные» — герои представляются этизированными полу-людьми, полу-богами со всеми чертами антропоморфности. Тотемное их наследие выражается в том, что героями начинают считать, во-первых, умерших, а во-вторых, родоначальников и основателей городов («ктисты»): каузальное мышление должно было представлять себе тотема в виде основателя царства, страны, города либо в виде основателя племени и рода — словом, как предшественника и предка. Такую же антропоморфную наружность отныне получают и боги.

В сущности, в понимании бога религиозное сознание не могло подняться выше, чем до понимания человека — был ли это человеко-бог или (максимум высоты!) бого-человек, человековидный ли дух. Ксенофан выразил сущность религии лучше всех европейских ученых, когда сказал, что люди создали богов по своему собственному образу, как волки создали бы богов волками, а птицы — птицами. Божество, таким образом, — увеличенный портрет его творцов; оно качественно таково же, как и его лепщики, и вместе с ними, подобно наводняющейся волне, поднимается и опускается не выше и не ниже определенного уровня. Поэтому божество стоит того, чего стоит творящий его человек.

В разбираемую эпоху боги по содержанию уже имеют качественные отличия, но по форме они еще только антропоморфны. Они неизбежно сливаются с героями, и эта путаница на первых порах неизбежна. Герои, вобравшие в себя аспект бессмертья богов, причисляются со временем к полу-богам, к обожествленным в апофеозах людям; а боги в их вчерашнем аспекте людей и героев удерживают в родовых генеалогиях старинную природу смертных и умерших: они становятся теперь родоначальниками

смертных родов, или их предками, или родственниками, или ближайшими родными (родителями, детьми, братьями, мужьями и женами). Генеалогия богов и героев — это транспонированный в каузальные понятия образ тотема-племени.

Человекообразие богов имеет не одну форму, а несколько. Самая ранняя из них — простая антропоморфность. Поздней, с перерождением мифа, боги наделяются уже не только наружностью человека, но и его природой. Скажу наперед, что более поздние боги начнут выступать в виде жрецов, основателей культов, родоначальников и актеров; зато и люди, как те же актеры, основатели родов и всяких религиозных начинаний, как те же жрецы и различные служители божества, несмотря на их человеческую природу, будут выполнять в позднем мифе функцию вочеловеченных богов.

В отличие от тотема и земледельческого 'бога' религиозный бог имеет, если можно так сказать, аналитическую природу. Больше это не комплекс образов, объединенных вокруг представления об умирающей-воскресающей жизни. Бог получает несколько качественных черт, и притом расчлененных, расщепленных; эти черты располагаются в известную систему. Религиозный бог системен и по форме, и по содержанию, он системен уже настолько, что имеет ведущее свойство; остальные — ему подчинены.

Системность бога сказывается в четырех формах. Прежде всего в нем отделены функции светлые (прежнее 'небо') и хтонические (прежняя 'преисподняя'). Но эти черты кроме конкретного, пространственного значения уже имеют и значение этическое. Если античные религии не знают дуализма, то все же их боги могут быть то светлыми, то темными в обоих смыслах, конкретном и отвлеченном; вместе с тем они в основном благодетельны и обладают высшей силой — не только физической, но в значительной степени и моральной. Религиозный бог уже имеет определенный аспект и определенную стихию: он водный, солнечный, подземный, небесный и т.д. Особо выделяются черты плодородия, умирания и воскресения. Пол определен точно — либо мужской, либо женский.

Божество наделяется также именем и «семейным положением».

Безличные, безымянные, бесполые, коллективные — это еще боги-тотемы. Лишь при родовом строе они получают отдельные имена и раздельное существование, причем их наделяют генеалогией и ставят в родственные друг к другу отношения. Первые имена богов — парные, женско-мужские, как Дий-Диона, Гера-Геракл, Либер-Либера, Иов-Иовиа и т.д. Сперва, у тотемистов,

это одна, слитная с коллективом сущность, не женская и не мужская; с осознанием черт пола в ней начинают колебаться черты то женские, то мужские, но без резкого разграничения; например, в Афине сильно чувствуется мужская природа, в Дионисе — женская; но чем глубже процесс каузальности, тем дальше убираются эти архаические следы. В данную эпоху мужская и женская природы богов уже противопоставлены и боги с богинями наделены брачными и родственными (в соответствии со всей иерархией родовой системы) увязками. Нет нужды (да оно и понятно само собой), что эти увязки стадиальны, то есть поверхностны, поздней даже искусственны, в целях политических и жреческих. Это, впрочем, происходит уже во времена государственности, когда боги объединяются в те или иные пантеоны совершенно сознательно, чтоб возвеличить тот или иной аристократический род, или город, или отдельное лицо, или общественную группу.

ЛЕКЦИЯ XXI

Об именах богов я уже вначале говорила. Они — имена тотемов, а потому и собирательные имена, которые становятся именами собственными племени, героев, членов рода, богов.

Известно, что Узенер трактовал несколько иначе эти женско-мужские имена с общей языковой основой: он полагал, что первоначально боги — парные, так называемые паредры («сопрестольники»), с одинаковой смысловой сущностью. Марр, напротив, возводил в примат женские имена, а в мужских (с общей основой) видел стадиальный дериват женских имен. В свете новых научных данных можно считать установленным, что общая языковая основа (мужских и женских) имен говорит об их тотемистической общности и что первоначально нет представлений о поле, точней, каждый тотем выражает собой и женскую и мужскую природу — оттого-то боги с появлением у земледельцев концепции пола получают сразу и одновременно две сущности и два раздельных имени с одной и той же основой, одно — женского рода, другое — мужского.

Но помимо имен боги имеют еще иную языковую характеристику — прозвища и эпитеты. Под эпитетами следует понимать прилагательные, существительные и даже краткие формулы, которые неподвижно, постоянно характеризуют какое-нибудь одно узкое и конкретное свойство бога, например: «козопожирательница Гера», «Артемида преддверная», «Дионис светоч», «Афродита в садах»[1] и т.д. Эти эпитеты, однако, могут быть приложе-

ны не только к одному богу, но и к герою и к другим богам, даже богиням, например: «Гермес предбитвенный», «Геракл предбитвенный», «Зевс спаситель», «Артемида спасительница», «Аполлон рыночный», «Гермес рыночный», «Афина рыночная»[2] и т.д. В эпитетах богов (как в гомеровских эпитетах) заключена та самая смысловая сущность, что и в самих богах или героях; до того, как забытовать в качестве обыкновенных прилагательных, эпитеты проходят архаическую, узкую колею неподвижных, немногочисленных, прикрепленных только к очень небольшому кругу существительных слов, в которых описывается лишь одна какая-нибудь черта, сугубо конкретная и поэтому сугубо узкая; а еще до этого они просто существительные, тавтологичные тому богу, к которому прикреплены (например, Зевс благоветер; Афина труба; Афродита морская; Юпитер верность[3] и т.д.). Эпитеты мало разнятся от прозвищ; возможно, что прозвища еще древней эпитетов, представляя собой те же имена тотемов, но в форме «героев» и в многоплеменном различии богов местных (например, Гера Афродита, Артемида Ифигения, Зевс Агамемнон, Юнона Люцина и многие другие). Прозвища и эпитеты передают элементарные свойства богов, обнаруживая при этом очень архаический характер. В них нет ничего общего с позднейшими, уже поэтическими эпитетами или с позднейшими бытовыми прозвищами. К ним нужно относиться как к вариантным именам божества, в которых заключена древнейшая смысловая значимость богов; еще до всяких описательных методов, до характеристик, в прозвищах и эпитетах находится ряд, если можно так сказать, до-качественных черт — односторонних, узких, всегда чрезмерно конкретных, как бы абстрактно они ни выглядели (Юпитер верность, Марс мститель, Дионис освободитель[4] и пр.). Анализ каждой абстрактности показывает былую конкретную основу образов. Эпитеты и прозвища, приобретая со временем функцию качественных характеристик, на первых порах представляют собой только смысловую тавтологию к конкретным чертам имени-тотема, и потому в большинстве случаев они уже были непонятны самим грекам и римлянам, которые интерпретировали и рационализировали их. Особенно они узки и многочисленны у римских богов, бедных другими речевыми характеристиками (например, священносказаниями).

Не нужно представлять себе, что прозвищами и эпитетами боги наделяются сознательно. Нет, никто не занимается тем, чтоб выдумывать для богов какие бы то ни было атрибуции. Имена богов, их эпитеты, их прозвища слагаются в течение тысячелетий до генезиса религии. Боги обрастают ими в процессе бытования у примитивных обществ. Смешиваясь между собой,

укрупняясь, осложняясь, эти общества подвергают аналогичным процессам своих тотемов и богов. Прошлое не перерабатывается и не исчезает; все его формы соуживаются рядом, хотя бы они и противоречили новому настоящему. Божество сохраняет в своей системности все свое прошлое; оно носит свое старинное имя и все имена соответствующих богов смежных обществ или обществ в их прошедшей истории. Вот почему я решилась бы назвать прозвища, имена и эпитеты богов их ономастическими атрибутами. В тесном смысле слова атрибутами богов принято называть те вещи, с которыми боги неизменно изображаются, как, например, трезубец Посейдона, кадуцей Меркурия, колчан со стрелами Дианы и т.д. Но нетрудно увидеть, что ономастика богов отличается в своей атрибутивности от вещей богов только языковой формой. Атрибуты в узком значении, то есть вещи, являются архаическими тотемами; они задерживаются у религиозных богов в силу косности религиозного сознания; вещный атрибут бога — это вещная метафора тех самых представлений, которые лежали в основе тотема, 'героя', 'бога', вплоть до данного религиозного бога. Так, дерево (палка) Геракла и его львиная шкура были стадиальными формами самого Геракла. Но здесь вещь слита с растением и зверем. Трезубец Посейдона, щит Афины, скипетр Зевса, лира Аполлона, лук Дианы — более точные «атрибуты». Рядом с ними идут и другие стадиальные формы бога: растительные атрибуты и звериные. У каждого бога есть свое «священное животное», или своя звериная (либо растительная) форма, или связанный с ним цветок, или посвящаемая ему зверино-растительная жертва. У Юпитера это белый бык и орел, дуб, у Юноны — белая корова, у Афины — сова и маслина, у Вакха — плющ и козел, у Аполлона — лавр и конь, у Афродиты — мирт и голубь и т.д.

Система каждого религиозного бога состояла из этих четырех атрибутивных компонентов: ономастики (то есть имен, прозвищ, эпитетов), вещей, животных и растений. Каждый из них представлял собой пройденную фазу этого же бога. Вся система в целом была антикаузальна. Бога, созданного самим примитивным понятийным мышлением, окружали его древние семантические разновидности в их простом наличии, в их неснятом виде.

Я хотела бы обратить внимание на одну черту. Комплексный характер богов-тотемов сохраняет в природе религиозных богов много всяких отдельных, как их принято называть в науке, сторон или аспектов. Каждый такой аспект — конкретный архаический образ, своего рода внутренний эпитет. Это и дает мне повод думать, что эпитеты и прозвища богов — первая, очень ин-

тересная в теоретическом отношении форма описания качеств богов, еще чисто внешняя, по методу присоединения к божеству сходных богов, принимающих характер прозвищ и эпитетов; в очень позднюю родовую эпоху религиозные боги уже выделяют из себя свои внутренние конкретные метафоры в виде аспектов и сторон (например, лунный аспект Юноны, хтонический — Зевса и т.д.). Таким образом, я бы сказала, что в факте эпитетов и прозвищ, как и во всех других атрибутах, архаическая мысль показывает особый до-аналитический метод качественной характеристики. Она описывает свойства бога, не прибегая к разложению целого на отдельные черты, еще не зная анализа; к целому, монолитному образу она привешивает связку дополнительных, тавтологичных, узких образов и все это сохраняет в виде антикаузальной груды. Аспекты и стороны — более позднее явление; оно заключается в том, что божество переживает фазу выделения отдельных свойств изнутри себя и тем самым распадается, суживается в отдельных своих частях, уточняется, так сказать, «специализируется».

Подобно тотемам и героям, религиозные боги строго сохраняли свой местный характер. Олицетворения в прошлом 'страны', 'местности', данного племени, они и теперь, в культе, отличались принадлежностью к той, а не к другой родовой и племенной организации, к той, а не к иной общине, селению, городу. Позже, во времена государства, и этот процесс включает много искусственности. Ради достижения политических и религиозных целей бога «перетягивают» из города в город, насильственно объявляют его родиной место нового прикрепления, объединяют богов в искусственные локальные генеалогии, возвышают одних и умаляют других. Но древние локальные следы неизменно консервируются культом.

Как системен каждый религиозный бог, так системен и его культ. Он складывается тоже из словесной части, из вещной и из действенной; культы так же строго локальны, как и боги, их объекты. Это значит, что один и тот же бог, несмотря на все единообразие своей системы, в каждом городе почитается с известными различиями. Такое явление принято объяснять архаикой, исконностью культа и вторичностью того или иного божества, прикрепляемого к культу. Классическим примером обычно служит культ Адраста, который был умышленно отнят у этого героя и поделен между Меланиппом и Дионисом. Также привычна ссылка на культы Диониса, которые ранее принадлежали другим героям и богам, особенно Аполлону. Однако во всех этих случаях не принимают во внимание, что культ и божество вовсе не два чужеродных тела, механически сближаемые и разъеди-

няемые. Пусть Клисфен действовал из политических соображений; однако, заменяя Адраста Дионисом и Меланиппом, он не выходил из круга семантической традиции: Адраст и Меланипп — два аспекта того же Диониса в его хтонической сущности. Точно так же между Дионисом и Аполлоном очень много общего; архаический Аполлон — то же, что и Дионис, божество света, 'музыки', смерти, плодородия. Ученые часто доверяются разнице имён, атрибутов и культовых метафор богов; они проводят водораздел между богами из разных городов, почитаемыми различными культами. На самом деле тут говорит различие метафор, но не основных образов, воплощаемых богами. Как я покажу ниже, боги не моложе и не вторичнее, чем их культы.

В религии словесная, вещная и действенная части уже обособлены. Появляются священносказания, священнодействия и круг священных предметов.

Их характерной особенностью служит именно черта «священности» — качественное разграничение двух миров. Мифотворчества как непроизвольного восприятия действительности уже давно нет. Мифы, продолжая циркулировать, именно теперь приобретают характер вполне откристаллизованной формы. Это значит, что они, теряя свою исконную генетическую суть, становятся независимыми от прямого смысла, их создавшего, и обращаются в разрозненные, самостоятельные, стабильные куски повествования. Цельное, единое мировосприятие, выраженное сквозь форму метафор, разбивается, засыхает, и эти застоявшиеся образы начинают обращаться в культе своей формальной, традиционной стороной. Повествовательная функция, которую они получают, еще больше отрывает их от прежнего генетического смысла; старое содержание образов совершенно забывается, переходя в состояние только одной повествовательной структуры, но сама эта структура получает новое истолкование в душе и в умах людей, противопоставляемых божественным силам. Миф сакрализуется. Сакрализация мифа состоит не в прикреплении его к тому или иному культу, но в том, что он подвергается каузализации и этизации при тщательном сохранении всей его традиционной структуры.

Религиозные мифы, продолжая строжайше всю верность старой мифологической форме, изменяют только трактовку этой формы. Вот почему (я очень это подчеркиваю) даже самые поздние мифы так же достоверны по своему мифологическому материалу, как и самые архаические. Большая методологическая ошибка заключалась в том, что на поздние мифы смотрели как на произвольное творчество отдельных умов и расценивали показания ранних мифов выше, чем последующих, подобно тому

как передачу мифов ненадежными историками ставили ниже, чем первоклассными. Вся суть религиозного мифа, как и всякого другого, требует безусловной консервации формы и всей фактуры. Фактическая и формальная расшатанность мифа сразу говорит о том, что это не миф. Впрочем, античность таких случаев не знает. Различия мифологических деталей свидетельствуют о различии местных версий, но не о вольном сочинительстве передатчиков. Что же до степени надежности мифологического источника, то она имеет значение только в вопросах исторического характера. Для мифа все равно, кто его излагает; любой античный писатель, как бы он ни котировался в источниковедении, остается рабски верен формальной стороне мифа.

Привнесение в традиционный миф новой трактовки, особенно этической, переводит миф в новое состояние сакрального словотворчества. В сущности, трактовка мифа заключается в том, что образные восприятия она переводит в понятийные представления. Характер новой мысли продолжает оставаться всеобщим и коллективным; религиозное мышление поздней родовой эпохи имеет в этом в отличие от последующей религии свою особенность. Если мы говорим о какой-нибудь современной Марье Ивановне, что она «человек религиозный» или «женщина верующая», то это не значит, что первоначальное религиозное сознание допускало какие-то индивидуальные случаи особой, личной веры. Здесь исторически-различные явления. Марья Ивановна может иметь свои собственные взгляды на божество и свое особое чувство. Но в религии позднe-родового общества таких возможностей нет. В поздне-родовом обществе у людей возникает общее для всех, одинаковое, коллективное представление о божественных силах, управляющих человеком; оно одинаковое, общее и коллективное потому, что сознание этих людей находится на одинаковом уровне и что индивидуального сознания еще нет.

Этому нисколько не противоречит распадение общества на активных и пассивных членов, на священство и общину. Творчество отдельных лиц, иерархов, носит коллективный характер; различны функции жрецов и общины, но их сознание одинаково, и самое распадение на тех и других вызвано этим самым сознанием.

В мифотворческую эпоху, как бы разнообразны ни были формы мифов (восклицания, песни, всякие сочетания выкриков и слов, слез, смеха), по содержанию они всегда были мифологичны, внутренно связны и цельны, семантически едины. Религиозные мифы ни одним этим качеством уже не обладают. В них получает перевес формальное разнообразие, увеличиваясь еще

больше в смысле резкости разграничения отдельных форм. Мифы принимают характер священных сказаний, того, что мы теперь называем легендами. Разница между мифом и легендой ясна: миф — непроизвольная форма мышления, легенда — продукт осознанного творчества. Священные сказания становятся местными легендами о божестве, до такой степени местными, что приурочиваются к культовым локальностям (святилищам, храмам, местам поклонения). Их особенность в том, что они разрозненны по форме и курсируют в виде мелкой монеты.

Мифы преобразуются в предания, в священные слова, в сказания, которые получают безымянных и безличных авторов, безымянных и безличных рецитаторов. Творческая активность тех и других сказывается в понятийной транспонировке древних конкретных образов, в том числе и в этизировании мифа и в обращении его этим путем в сакральную легенду, в традиционное предание, в сказ. Этого совершенно достаточно, чтоб мифы получили полное перерождение, формально оставаясь прежними. Они обращаются в искони существовавшие рассказы о местных богах, об их чудесах, приключениях, подвигах, об их родословных, о претерпеваниях, вражде и любви. Однако они не отражают иллюзий и эмоций адорантов, которые обращаются к богам со своими запросами. Доля личного участия, чем глубже древность религии, тем меньше. Таков характер и архаической молитвы. Она нисколько не выражает прямого и личного обращения человека к божеству. Это мифотворческая разновидность слова-логоса, слова-тотема, который сам себя умерщвлял и оживлял в словесных и действенных актах. При жертвоприношении молитва, верней, хвала-проклятие оставалась словесным сопровождением действенного умерщвления и съедания (оживления) животного. Религиозная молитва немыслима без жертвоприношения. Она имеет совершенно точную приуроченность к определенным богам, к формам выраженности, к случаю, по которому ее произносят, ко всей обстановке в целом и во всех деталях. Она произносится только определенным лицом, только в определенной форме, только в определенном случае. Религиозная молитва этична. Содержание с призывами и называнием имен тотема (божества), со 'славой' отделяется от содержания проклятий, инвективы, всякой 'хулы' и 'брани', которая совсем открепляется от бога как неуместная и переносится на людей, на нечестивцев или в некоторых других религиях на антипода и врага божества вроде черта, дьявола, враждебных демонов или духов и т.д.

Религиозные молитвы варьируют много заложенных в них тематических возможностей, оформляя их в разнообразные са-

кральные жанры. Тут славословия, инвокации, мольбы об исполнении желаний (в том числе и об исцелении), всякого рода называния (срамных или бранных слов, имен и т.д.). Все они ритмизованы, но этого уже мало; часть из них представляет собой речитативную прозу, часть — песенные стихи. Былые непосредственные варианты словесных метафор теперь становятся самостоятельными религиозными жанрами, по форме хоровыми, с выделенными священными солистами; они представляют собой песни с сакральной функцией и исполняются по-прежнему при ходьбе (в религиозных процессиях), за едой (при жертвенном пире), в храме. Это будущие пеаны, гимны, парфении, дифирамбы и другие виды религиозной поэзии. В большинстве случаев эти жанры антифонны, сохраняя этим формальную верность былому словесному поединку.

Так же как слово, полную перемену осмысления получает в культе и вещь. Она перестает быть космосом-тотемом; как и слово, вещь приобретает каузальную природу, этизируется и сакрализируется. Ряд предметов становится священным: стол, ограда, завеса, нож, корзина, сито, ящик и многие другие. Сакрализируется самое жилище божества, обращаясь в храм. Здесь, как и в других священных местах, местопребыванием божества считается алтарь, бывший стол-кухня. Боги материальных стихий, как Гестия и Веста, как Вулкан и Гефест, как Деметра и Церера, Вакх и Дионис, уже не огонь, дерево, зерно, плоды в человекообразном виде, а боги огня, боги растительности. Податели, покровители материальных стихий, они уже только «олицетворяют» хлебное зерно, виноградную лозу, огонь и т.д. Священные предметы считаются «принадлежащими» божествам, но не самими божествами. На алтаре-жертвеннике происходит жертвоприношение, и алтарь-жертвенник, как и его огонь, как нож жреца, как чаши, корзины и блюда, получает прямое адоративное отношение к смерти и воскресению бога, или к кормлению бога, или к выражению благодарности богу или просьб о ниспослании каких-нибудь благ. Так, жертвенник-треножник был обычным благодарственным даром божеству «за» победу в художественных состязаниях; благодарность выражалась материальными вещами, как, например, венок, ветка, горшок, ваза, чаша и т.д. Это качественное отношение к вещи изменяет ее прежнее значение, хотя формально ничто не меняется. И в мире возникает понятие святыни: в храме есть место, куда не может ступать нога профана; в культе есть предметы, которых нельзя касаться оскверненной рукой, и значение их не подлежит ни выраженности, ни высказанности (ἀπόρρητα).

Теперь священные предметы — необходимая часть культа. Смещение семантики материальной вещи, вызывая расширительное и качественное ее толкование, ведет к новым явлениям. Самостоятельное значение вещи обращается в атрибутивное. Появляются вещи-атрибуты богов. С другой стороны, боги-деревья и боги-местности получают характер святилища, священной рощи, священного участка, где находится храм. А все то, что может быть представлено человекообразно, передается в виде живых, божественных существ; например, дерево обращается в Диониса Дендрита, перекресток улиц — в Гекату, ворота и дверь — в Януса и т.д. В других случаях вещь абстрагируется от своего тотемного значения. Камни, высеченные рукой человека, вырубленные им и обтесанные деревья, выжженные из глины боги-вещи становятся теперь изображеньями богов, идолами, кумирами, статуями. Сакрализируется и ткань и одежда бога. Пеплос Афины уже не напоминает больше о пологе-космосе; это уже не самая ткань-Афина, а одежда Афины, «покровительницы» тканья. Приготовление пеплоса и приношение его в дар богине составляют культовое действо.

ЛЕКЦИЯ XXII

Действенные формы мифа изменяются параллельно словесным и вещным. Они обращаются в священнодействия. И здесь мы наблюдаем тот же процесс понятийного отвлечения каузализации, качественности, которые приводят как неизбежное следствие и к этизированью.

Центральное культовое действо — жертвоприношение. Каузальность вводит поправку. Жертвоприношение совершается «для» божества; животное «приносится в жертву» богу; либация совершается «для» бога, как и воскурение, и жертва целомудрия. Строго отделяется жертва светлым богам от жертвы хтоническим: от первой «вкушают», от второй нет. Самое «вкушение» принимает характер «богонаполненности», полном приобщения к божеству (вакхизм). Появляется понятие таинства. Культовые действа окрашиваются мистериальностью, которая сказывается не только в мистериях, но и в оргиях, во всякого рода экстатических действах. Вся действенная часть культа перестраивается. Катартика, по-прежнему занимая здесь одно из центральных мест, наполняется этическим содержанием. Появляются понятия скверны и чистоты нравственных; безличные богини смерти, эринии, становятся божеством, которое приближается к будущему понятию о личной совести. Самая очистительная обряд-

ность, формально сохраняя свой физический, внешний характер (очищение средствами воды, растительности, бичеваний, процессий и т.д.), понимается уже и в нравственном смысле. Она каузализируется: «для того чтоб» очиститься от скверны, нужно прибегнуть к таким-то и таким-то приемам. Эти приемы больше уже не семантические дубликаты ни самих же себя, ни того лица, которое персонифицирует 'скверну'-смерть и 'чистоту'-жизнь. С самостоятельной роли равноправных оформлений образа смерти—жизни они переходят на атрибутивную роль побочных «средств» и «приемов», обслуживающих понятие катартики. Если в предыдущий период «очищение» заключалось в том, что оскверненный окроплялся кровью нечистого животного и омывался чистой водой, то есть дублировал в форме действия то самое, что собой представлял в форме персонажа, то теперь он проходит такую же процедуру, «чтоб» очиститься от скверны. Действующее лицо и действие семантически разъединены, и в понятия окропления кровью и омовения водой вкладывается новый смысл, якобы имеющий причинное соотношение со «скверной» и с «чистотой». Между персонажем и его действиями вводится формально-причинная связь, заменяющая прежнее антикаузальное тождество. В этом заключается большой мыслительный сдвиг. Самый процесс такой замены и введение в миф каузальности называется рационализацией мифа. Рационализация касается и козлов отпущения; они начинают принимать характер человекообразных существ, героев, но и людей, женско-мужской пары; понятие этической скверны сказывается в том, что на этих людей мысленно переносится вся нечисть общества за целый год (уже теперь фармаки не эквивалентны 'году'), и каузальность идет так далеко, что фармаками мыслятся преступники. Культ Аполлона чисто-этически увязывается с люстрационными действами в дни Таргелий. Сама катартика вбирает в себя идею искупления, и преступник может получить помилование у Аполлона Дельфиния.

Очищения, искупления, причастия, откровения, таинства идейно очень связаны между собой. В таинствах громадную роль играет посвящение. Оно по-прежнему означает смерть в этом мире и бессмертие в нем же, еще здесь, на земле. Но какая разница! Религиозное посвящение имеет в виду нравственное, а не физическое перерождение. Человек, посвященный при жизни в мистерии, добывает этим великое блаженство; со ступени на ступень восходит он к созерцанию нравственно совершенных вещей. Всякая инициация, получая религиозную функцию, означает этическое перерождение. На этой этико-религиозной основе закладывается будущий греческий идеал двуединого совершен-

ства тела и души, охватывающий уже и гражданские идеи. Конечно. чем глубже древность религии, тем в ней больше преобладает конкретность над отвлеченностью, образ над понятием. В родовом обществе символики еще нет. Элементы религиозной иносказательности не нужно представлять себе в виде символизма позднейших религий. Собственно символика рождается в средние века, параллельно с такими явлениями, как в области интеллекта схоластика; то и другое возникает в процессе понятийных абстракций, еще преждевременных для сознания родового общества. Первоначальный, самый примитивный символизм было бы, возможно, правильней называть аллегоризацией, если б в аллегории не было столько оттенков личной сознательной умственности. Нельзя вместе с тем впадать в модернизацию Виламовицов и Зелинских, которые навязывали древности (хотя бы и античной) способность символизировать[1]. Только с такими оговорками можно подойти к вопросу о возникновении мистерий, оргий и экстазов. Более или менее достаточно описанные и знакомые нам Елевзинские мистерии имеют, конечно, основу еще в родовом обществе. Эта их образная основа ясна, конкретна и проста; религия привносит сюда только свою каузализацию и качественность. Рождение злака и свет лампад, возвращение Персефоны и «розговенье» Деметры из образной репрезентации обращаются в таинство. Тут уже несомненны все элементы начальной этики и наивной символизации; воображение и чувство играют в актах сознания значительную роль. Однако вся мистериальная система сказаний, вещей и действ туго обвязана причинно-следственной мотивировкой. Деметра голодает, «оттого что» горюет по дочери; дочь возвращается весной, «оттого что» за ней посылает к Аиду верховный бог, и т.д. Введена последовательность событий. И в действенном культе посвящаемых проводят через обители мрака к свету также последовательно. «Для того чтоб» стать совершенным, требуются известные нормы поведения. 'Небо' и 'преисподняя', 'бесплодие' и 'обилие' обращаются в основные этические категории 'воздержания' и бурного 'розговенья', которые становятся первоначальными нормами сакрального поведения.

Экстатические, оргиастические культы покоятся на той же идее обожествления, приобщения к божественной природе, введения внутрь себя божества. Смертный, поев или выпив известной сакральной пищи-питья, ощущает в себе присутствие бога, который им овладевает. Экстаз — это благостное исступление, религиозная форма общения с богами, более, я бы сказала, действенная, чем лицезрение богов в их эпифаниях. Она более конкретна опять-таки и более физична, чем позднейшее откровение.

Бог мыслится вошедшим в человека, им и в нем действующим. Человек в экстазе не несет ответственности за свои помыслы и поступки.

Экстаз — необходимый элемент оргиастических действ. Сами оргии представляют собой новую форму древних разрываний зверя и питья его крови: это переосмысленное жертвоприношение, ставшее таинством; это экстатическое тайное священнодействие. Тотем-бог переселяется внутрь человека и 'вдохновляет' его; когда-то он обладал внешней жизнью, слитой, правда, с жизнью людей, теперь он, сделавшись религиозным богом, отделяется от человека, и человек может приобщиться к нему лишь в мистериальном акте внедрения, вселения божества в его тело и душу, вот почему экстатические культы вполне чувственны по своим формам. Отвлеченность мышления и каузальность явно изменяют содержание архаического образа.

Та же экстатика имеет еще и вторую форму. Я говорю о пророчестве. Религиозный бог перенимает от тотема-логоса его провиденциальный аспект. Божество вещает — Зевс, Аполлон, Гея, морские боги, боги преисподней. Вещание идет рядом с 'вдохновением', с вобожествлением, но и с искуплением. Тотем-вода теперь представляется «источником» вдохновения, прорицания, но и искупления от вины (например, Кастальский источник, который обладал всеми этими свойствами). Тотем-дерево, тотем-камень, тотем-гора с их природой провиденциального слова оказываются теперь атрибутивными местами божества-прорицателя. Таков архаический культ в Додоне. Здесь пророчествовал сам Зевс шелестом листьев и плеском воды. От былой тотемистической природы Зевса сохранились жрецы, носившие то же имя, что и Зевс, и гора в Додоне (Тмарос, Томарос, жрецы тмуры и томариды[2]). Так и в культе Аполлона находятся пророчицы, Пифии и Сивиллы, представляющие собой тотемов-логосов с тем же именем, что и у бога. Религиозные оракулы уже не помнят всех этих вещей; они питаются идеей моральной силы божества и его высшего знания, его предвидения. Экстаз прорицателей понимается культом как сила боговдохновения: устами пророков, мантиков, жрецов говорит вселенный в них бог. Как, однако, ни были бы конкретны и грубо чувственны все эти представления о культе, ясно одно: каузализированный бог уже отделен от человека и наделен высшими, чем тот, силами, физическими и моральными. Даже этрусский жрец, пророчествующий по полету птиц и внутренностям животных, нисколько не считает ни животного, ни птицу метафорой самого 'бога', нет, он возвещает волю божества, которое управляет где-то в стороне этим полетом и расположением звериных органов, причем между по-

ступками людей и этим управлением находится причинно-следственная связь. Несмотря на вполне конкретный характер таких оракулов, их основа уже понятийна.

В этот же период возникают анимистические представления об отделении души от тела. Былые двойники-близнецы, тотем и антитотем, понимаются анимистически, как два антагониста, то сближаемые жизнью, то разъединяемые смертью. Душа представляется человекообразной именно в виде ее былой тотемной природы; она может самостоятельно существовать, но ее местопребывание на том свете. Нетрудно увидеть, что душа выполняет теперь все функции героев-тотемов, покойников, жителей архаической преисподней, которая представлялась единственно возможной локальностью. Прежнее 'население', прежний 'народ' перенесен по эту сторону 'горизонта', в наземность. Но он продолжает находиться своей оторванной семантической половиной на том свете. Души на том свете рождаются, проводят часть времени на этом, вселяясь в тела, и затем возвращаются опять на тот свет, в преисподнюю или на небо, в светила. Судя по Гомеру, такие души продолжают представляться героями, лишь человекообразными. Интересно, что смертный в состоянии экстаза и вдохновения становится телесным вместилищем бога, а самое тело — постоянное чувственное обиталище души. Таким образом, душа и бог отличаются друг от друга тем, что душа постоянно на этом свете живет в теле смертного, бог же временно, очень кратко и только в известных сакральных, мистериальных условиях. Ясно, что религиозные понятия более поздние; ясно, что 'душа' — метафорический дубликат 'бога', былого тотема. В связи с новыми понятиями перестраивается отношение и к преисподней, и к небу. Оба они этизируются, и отныне они разделены водоразделом; вводится причинное соотношение между поведением смертного на этом свете и локализацией его души на том. На небо попадает чистая, воздержная, благочестивая душа; в преисподнюю — душа нечестивца. Заупокойные культы принимают религиозный характер. Отныне мертвый нуждается в сакральных действах, которые обеспечивали бы ему добрую участь на том свете. Кормление мертвеца, либации ему, погребение тела и молитвы по всем формальным строгостям религиозного церемониала теперь означают умилостивление, успокоение души покойника (он уже считается опасным визитером живых по старой значимости 'смерти'), обеспечение ее всем необходимым для наилучшей участи за гробом. Сакрализируются в связи с этим все жизненные этапы смертного: рождение, брак, зрелость, смерть, но священнодействия, связанные с ними, имеют доминантой только культ мертвых и заупокойные действа.

У римлян в силу анимистических представлений архаический 'гений' переходит на роль души-двойника смертного; в поздних греческих и иудейских религиях такую роль выполняет 'ангел', имя которого носит смертный; и ангел и гений становятся покровителями и заступниками своих земных, телесных двойников.

Священносказания, священнодействия и священные предметы — три формы, в которые отливается религиозный культ. Отделение пассивного начала от активного вызывает в нем еще одно новое — на старой основе — явление. Я имею в виду жречество. Тотем-космос теряет свою слитность с людским коллективом; он уже больше не вожак, не вождь, не царь племени, так как и у царя, и у него осложняется и детализируется работа по племенному управлению и по обслуживанию богов. Их функции требуют разделения и специализации. Принципиально жрецом может стать каждый член племени. Но практически в жречестве соблюдается основной родовой закон, вызванный причинно-следственной каузальностью, — закон наследования по кровному родству, от отца к сыну. Хотя духовного сословия нет даже в античности, но уже глубокая древность знает целые жреческие роды, в руках которых наследственно сохраняется религиозная власть (Тамириды, Киниריды, Эвмолпиды и многие другие). Отделенный от понятий тотема и божества, древний жрец не оказывал на общину нравственного воздействия, не произносил проповедей, нравственно не воспитывал людей. Он был только высококвалифицированным специалистом по знанию всего ритуала, относившегося до божества, до религиозного культа во всем его объеме. Древнего жреца часто сравнивают в науке с кудесниками и шаманами. Это не совсем верно. Кудесники и шаманы архаичней жрецов; в них еще слита светлая и темная природа божественной силы, и шаманом могут сделать любого человека его экстаз и особые способности. Шаман и кудесник могут сравниваться с мантиком, с до-религиозным, но не с религиозным жрецом, не с выполнителем чисто ритуальной роли.

Несмотря на то что в родовой религии нет церковности и общих собраний адорантов (ведь ее генезис лежит в отдельных племенах), родовой культ представляет собой именно общественную организацию по самой своей сути: он продолжает воспроизводить, как бы она ни была изменена, общественную систему, систему коллективных тотемистических поступков, действий и действований, представлений. Правда, впоследствии частный культ отделяется от государственного, особенно в Риме. Но этот частный культ не носит личного, индивидуального характера, подобно вере Марьи Ивановны. Частный культ есть общест-

венный культ в его семейно-родовой форме, еще в до-религиозной. И так как поздне-родовые формы очень актуальны в древнем Риме, то частный культ идет совершенно равноправно рядом с культом государственным, прежде племенным. Этот административно-государственный характер римской религии наряду с частным выливается в форму жреческой магистратуры: римский жрец — административный чиновник, в этой новой и своеобразной форме остающийся верным жрецу-вождю, управителю коллектива, тотему.

Рядом с сильно выраженной общественной функцией жреца продолжается в нем и архаическая линия идентичности тотему и богу. Так, он связан известными запретами; к нему особое отношение, требующее от него определенной физической внешности; он, подобно светлому божеству, должен быть лишен каких бы то ни было хтонических черт вроде уродства или несчастий, и его может осквернить простое прикосновение к трупу или к нечистой женщине. По этой же архаической линии идет и совмещение в древнем Риме функций жреца и царя, а в Греции — сакральная роль архонта-басилевса. Римский «жреческий царь», фламин и фламиника (жрец и жрица Юпитера-Юноны), великий понтифик, осуществлявший в сакральной области высшую административную, юридическую и религиозную власть (сакральный государь, подобно будущему римскому папе), — это все наследие 'жреца' в функциях тотема-бога.

Формы жречества очень разнообразны; все они представляли собой некогда живое содержание. Но теперь новизна этого старого явления в том, что между жрецом и не-жрецом, участником культа, появляется разница активного и пассивного начала. Только на долю одного жреца приходится миссия известных, хотя и искусственных, действий в этом малоподвижном, законсервированном мире. Только одни жрецы знают священные формулы и строгие рамки культовых действ. Так создается понятие общины, отделенной от прямого общения со святыней, к которой имеет доступ один жрец. Это понятие тоже имеет различные формы, как и понятие жречества; но, каковы бы они ни были, суть тут в том, что община характеризуется идеей профанизма, то есть искусственной пассивностью людского коллектива. Если в частном культе, по существу до-религиозном, жреческие функции несет отец, то активная роль только у него, семья же остается пассивной.

Интересно, что в культе этот отрыв пассивного начала от активного, характерный для молодого понятийного мышления, делает пассивной не только одну общину, но и самих богов. Интересно, что религиозное божество претерпевает страсти и стра-

дания, претерпевает гонения, переживает пассии, в которых отражается прежняя простая загробность, транспонированная качественно, отвлеченно и каузально. Интересно, что в религиозном культе бог пассивен во всех смыслах. В священносказаниях он имеет страдательную фазу. В священнодействиях его моют, ему воскуряют, для него сожигают, его несут в процессии, его женят, вешают, топят, его бичуют, судят, ранят; его разрывают на части, заточают, едят его тело и кровь. Вся активная роль переходит к жрецу, который действует, представительствуя и за бога, и за общину.

В религиозном культе с богом делают то, что бог собой некогда представлял. Его былая семантическая сущность, выражавшаяся в статарном образе, в простом состоянии имени существительного, приобретает движение и переходит в пассивную форму глаголов-действий. Богам-земле приносят заупокойные жертвы; им закалывают черных животных, наклоняя их головы вниз, ударяя их по затылку. Богам-небу приносят в жертву светлых животных, поднимая их головы кверху и разрезая им горло. Богов-воду омывают, богов-дерево вешают, богов-огонь сожигают или сожигают в честь их. Нужно прочувствовать разницу с таким же явлением в до-религиозных 'культах', о которых я говорила выше. Там система однозначных метафор, система антикаузальная, наполненная дубликатами. Там миф. А в мифе, построенном на антикаузальном тождестве, всегда действующие лица, их поведение, место действия семантически одинаковы. Вот почему тотемы-боги появляются в таких местах и делают то, что сами собой представляют: вода, они в воде; огонь, они в огне; дерево, они на дереве; земля, они в земле; небо, они на небе. Здесь, в религиозном культе, формальная сторона остается прежней, но меняется ее смысл. Активно-пассивные боги теряют свою активность. Она динамизируется в отделенные от богов-персонажа, но семантически однозначные действия, с которыми боги связаны уже только формально. В сущности, больше нет семантической надобности, чтоб Деметру непременно носили в процессии, Венеру погружали в воду, женили Диониса на царице, приносили Марсу именно октябрьского коня. В религиозном культе у богов есть иная, более актуальная функция. Они — податели, заступники, ниспосылатели, чудодейцы, пособники, но и каратели и мстители. Они нужная человеку высшая сила, с которой необходимо уметь обращаться. Актуально значение Диоскуров для мореходов, Асклепия для больных, Феронии для земледельца, Вертумна для садовода, Илифии или Люцины для рожениц.

Не следует представлять себе архаическую религию в виде абстрактной системы, имеющей высокое общее значение, силь-

ной своим широким охватом, функционирующей стороной чувства и веры. Этих черт обобщения в ней еще нет. В ней не только нет представлений о монотеизме, но и политеизм как государственный религиозный институт ей в такой же мере чужд. Поздне-родовая религия представляет собой ряд разрозненных местных культов с местными богами, но и с очень конкретными запросами общины, которая обращается к богам с отдельными нуждами, стандартными для всего коллектива (посев, жатва, роды, смерть, брак, обеты, болезни, посвящения, искупления и пр.), имеющими в культе свои формулы и ритуалы; остальное же совершается только по традиции, без поисков и нахождения логического смысла (один из существенных признаков будущей «веры»!). С пассивными богами делают то, что боги некогда собой представляли. Смысловая связь между новым содержанием богов-персонажа и формальной динамикой их действий нарушена. Это сказывается в их пассивности. В римской религии, где особенно сохранился дух поздне-родовой эпохи, боги совершенно бездействуют и, можно сказать, отсутствуют, трансформируясь просто в священные объекты жреческих формул-молитв и действ-ритуалов.

Итак, подвергнув анализу три элемента, из которых складывается культ, мы находим в них своеобразно законсервированный мир древних образов, которые ныне функционируют одними своими формами, без всяких прямых смыслов, эти формы породивших. Священносказания — это прежние мифы, священнодействия — это прежние действа; материальные формы культа (святилища, храмы, священные предметы) — это старый мир закаменевшей семантики. В культе, таким образом, мы видим ту же космическую и бытовую природу, что раньше, но приуроченную к какому-нибудь божеству. Ново здесь понятие сакральности, святыни. Древняя мировоззрительная система, отражавшая реальные отношения человека к природе и окружающему, обратилась в искусственный, антиреальный мир, где уже не могло быть ни жизни, ни движения; здесь стали возможны одни стадиальные перемены понятий и формальных категорий; эта новая система стала характеризоваться невиданным консерватизмом, который на самом деле был неизбежен в силу основной природы этой изжитой неживой системы. Человек уже не мог ни жить, ни действовать в ней; единственное, что он мог, — это вращаться в границах ее неживых и слишком узких норм, исполняя вполне пассивную роль; активная теперь передается особо выделенному лицу или лицам, которые производят искусственные действия от имени человека. Вот тогда-то и возникает жречество.

Формально ничего не изменяется и не исчезает. Перед нами словно экономный портной, который из одних вещей делает другие заново, не выбрасывая ни лоскутка. Если же и покажется, что какие-то протертые кусочки выкинуты, их всегда можно найти в исподних частях платья, внутри карманов или на подшивке. От тотемизма по-старому остается вся схема: ареальный мир, принимаемый за подлинный (культ), коллективизм, выраженный в едином лице (жрец), внешняя действительность, отождествляемая с обществом людей (человекообразные стихии — боги). Наконец, остается вся сумма готовых ритмов, вещей, слов, действий и представлений. Сохранено решительно все. Однако в такой же мере все изменено. И то, что было прежде тотемизмом, теперь становится религией. То, что было формой старого содержания, делается одной формой, которая на наших глазах переходит в состояние нового содержания. Тотемистическая схема начинает функционировать в виде структуры религиозной системы; тотемистическое содержание исчезает, переходя в одну лишь форму, которая подсказывает новые религиозные смыслы и перевооружается в виде нового содержания религии.

Самое замечательное, однако, заключается в следующем. Религия — на новой основе новая система общественного сознания, схема которой целиком старая. Не может быть речи о том, что формы, из которых религия строит свою систему, созданы впервые ею. Ее фактура вся сплошь принадлежит не ей. Она даже не перекомбинирует отдельных элементов того материала, который отныне служит материалом ее собственным. Она его только переосмысляет. И было грубой ошибкой, когда вся предшествующая тысячелетняя культура приписывалась ей одной, когда генезис многих идеологических явлений начинался с нее и формы, выработанные не ею, возводились исключительно к ней.

ЛЕКЦИЯ XXIII

Тотемизм, в его актуальных и в переработанных видах, характеризовался единством мировосприятия, цельностью всей общественной жизни. Люди и природа не различались. В позднеродовом обществе каждый потенциал тотемизма получает жизненную реализацию. Природа консервируется в виде неживой религиозной системы, обращаясь в пассивных богов. Освобожденный от былых мировоззрительных предпосылок житейский обиход оседает в виде обыденного быта, в виде области людской

каждодневности с ее вещами, поступками, речью, образом мыслей и чувств. Воображение, однако, делает свой особый путь, вне религии и быта. Человеческое сознание непроизвольно творит новые формы культуры. Но каждое из новых явлений закладывается на старом фундаменте, верней, на старой схеме, состоящей из старых форм и старого материала. Религия и быт поразному варьируют и выражают то самое, что составляло фактуру мировосприятия в глубокой архаике.

Говоря о началах религии, я уже указывала, что возникновение понятийного мышления влечет за собой первую перестройку мифологических представлений. Я говорила, что молодое, пробудившееся к социальному миру сознание, стало замечать предметное окружение и внешние человеческие вещи, стало выделять пространственные впечатления. Мир начал раздваиваться и обособляться на свои противоположности. Его неживая, антиреальная часть, формально продолжая тотемистическую традицию, пошла по пути религии; здесь воздвигся второй ярус жизни, повторявший в окаменелой структуре прежнюю живую и актуальную действительность, как она преломлялась в сознании первобытного человека-тотемиста.

Однако на той же основе перерожденного сознания рядом с данным процессом шел и другой — усиления реалистического мировосприятия, — освобождавший сознание от узости и консервативной условности старых представлений. Несмотря на общность этих двух процессов, второй из них возникал совершенно независимо и параллельно первому, и один сопутствовал другому. Каузализация и примитивная отвлеченность, качественность, этизирование создавали не одну религию. Они по-новому перестраивали всю целиком систему общественного отношения ко всему в природе и среди людей. При разложении родов и возникновении ранних видов будущей государственности общество уже обладало большим мировоззрительным наследием от предыдущих эпох. Это наследие легло основой религии, подверглось идеологической перестройке и получило дальнейший, очень своеобразный, рост. Но оно этим не исчерпалось, дав повод к возникновению еще и других видов идеологических форм. Большой арсенал слов, вещей и поступков, потерявших характер мировосприятия, трансформировался в традицию, которая продолжала и передавала от поколения к поколению эти древние формы в их морфологической неприкосновенности. Этот процесс никак нельзя понимать в виде статарной системы пережитков и рудиментов. Как всякий процесс, он подвижен, историчен и обусловлен; в данном случае сущность этого явления заключается в том, что сознание пассивно подчиняется забытому нежи-

вому прошлому, хотя воспринимает действительность в возрастающем к этому прошлому разрыве. Ему прошедшее уже совершенно непонятно. Но прошлое окружает поздне-родового человека со всех сторон, и он не вступает с ним в борьбу, не перерабатывает его, а просто ему подчиняется и консервирует его. Это историческое явление гораздо интереснее теоретически и глубже философски, чем его представляют различные учения о пережитках и рудиментах. Мы часто находим в древности передаточные культуры, основанные именно на пиетете к традиции, не им принадлежащей. Таков Рим, такова Русь, таковы многие средневековые культуры.

Параллельно религии, но независимо от нее создается быт. Здесь функция главы находится у хозяина дома, который распоряжается домом и выполняет роль до-религиозного жреца. Прежние 'культы' обращаются в культ предков, культ мертвых, культ очага — в форме культа семейного огня, почитания ларов и пенатов, поздней домового. Это не религия. Это бытование мировоззрительной традиционной архаики. Она параллельно бытует в семье, в племени, в родовых (и поздней в государственных) организациях. Коллективные, безличные 'двойники' получают новую бытовую форму. У племенных царей появляется свита, дружина, состоящая из уподобленных царю 'друзей', за него умирающих и с ним едящих, ему прислуживающих (главным образом за столом и на войне). В семье, как и в племени, глава имеет возле себя раба-шута, функция которого — произносить инвективы и вызывать смех. Создается потенциал будущих 'придворных' у царя, приближенной прислуги — в быту (субреток, конфидентов-слуг и т.д.). Часть рабов 'сопутствует' повсюду своему господину или госпоже, ест с ними за одним столом, произносит им за едой хвалу и особенно лесть. Эти функции паразитов и колаков — бытовой вариант жреческих функций: за религиозной едой (при жертвоприношении) они обращают к богам молитвы, в которых заключаются славословия и заклятия. Хозяйка дома не появляется одна, как и хозяин; но у женщины более консервативный уклад, и Пенелопа, например, не может появляться без двух, справа и слева, служанок. Это бытовая реплика архаической традиции, которая так хорошо нам знакома в религиозных формах троичных богов, будущих «святых семейств» и т.д. Нетрудно видеть, что 'господь' и 'владыка' бытуют в семье в виде 'господ' и 'хозяев' и что глава дома — фигура, параллельная религиозному богу.

Усопшие, герои, гении, мертвецы из прежнего мира — преисподней — становятся в семье предками и кровными родственниками. Римская семья живет вместе с ними, с ними ест и пьет,

в религии это пантеон мелких богов или впоследствии святые; но в быту эта традиция выражается в том, что на стенах столовой (атриума) висят маски умерших предков. Однако каузальное мышление уже отделяет и отличает живых от мертвых. 'Народ', 'народное собрание', 'совет старейшин' имеют тоже свои бытовые параллели. Старшие, старые родственники окружают хозяина и влияют на управление домом; им и хозяину противопоставлена безличная семейная масса, ради которой и для которой якобы живут и властвуют семейные владыки. Каузализация выдвигает этот мотив с максимальной силой, создавая величайшее зло, какое только существует в системе условностей порабощенного умственными путами человечества. Так вырастает идея о необходимости властвования одного или немногих над обезличенным большинством, о благе которого якобы пекутся властвующие в семье, в племени, в государстве; этих благодетелей якобы следует уважать, ублажать и жизнь отдавать за них, отказываясь от всех ценностей личного и имущественного порядка. Обоготворение владык, приводящее в античности и в средние века к идее социального мессианства, граничит с искусственной и вполне условной идеей избранничества наций, с будущей расовой и националистической идеей и с ее подсобницей — идеей патриотизма, которой маскируются верховные эксплуататоры.

Семантическое умирание вещи создает ее атрибутивность в быту, как и в религии. Но боги носят уже личный характер, вполне качественный; быт сохраняет верность наиболее древнему аспекту, безличному, массовому, соответствующему массовости и обезличенности 'толпы', 'народа', 'мужчин' и 'женщин' Как боги, женщины и мужчины имеют свои атрибуты. Подобно Афродите, 'женщина' носит ожерелья, бусы, серьги, запястья, кольца. Веер, потеряв свое значение 'воздуха', вместе с особой вещью, напоминающей зонтик, входит в обиход женских вещей наряду с зеркалом, всякими мелкими вещицами, головными повязками, лентами, гребнями, банками для притираний и окрашиваний белилами и «красками». Это полная параллель к жрецам типа жреца Диониса и многих других богов: известно, что в науке эти жрецы считаются одетыми в женскую одежду и в женском украшении, а самый институт женского одеяния жрецов объясняется генезисом из матриархата. Между тем древние цари одеты, как жрецы, тем самым как и женщины; опахала, веера служат атрибутами и для них; древние мужчины, подобно женщинам, в известных бытовых обрядах носили те же цветы в волосах (венки), ленты, головные повязки и т.д. Мы знаем, что нецивилизованные носят кольца, перья, ожерелья, запястья и т.д.,

равно мужчины и женщины, что те и другие умащаются, притираются с совершенно одинаковым «равноправием», тут дело не в матриархате, а в архаическом значении женско-мужской вещи-тотема. Женским, особенно детским, атрибутом становится и бывший двойник женщины — кукла. Из бытовых вариантов уже изжитой вещи-тотема вырастают и детские игрушки, бытовое значение которых создается вполне условно, в силу родового резкого разделения возрастов и полов: для мальчиков — лошадки, звери, палки, для девочек — куклы, посуда, обруч, прыгание через серсо, игра в мяч. Впрочем, не только каждый возраст, каждый пол имеет свои вещные атрибуты (например, палка у мужчины), но также каждая бытовая функция и живых людей, и умерших. Так, новорожденный получает особые «вещицы» — былые семантические дубликаты народившегося тотема; Греция много сохранила таких примеров, восходящих к глубокой архаике. И хотя принято думать, что их происхождение чисто бытовое и что в литературе и мифе они «взяты из самой жизни», но это совершенно неверно: «сама жизнь» утверждалась в своих бытовых формах параллельно мифу и литературе. «Вещицы» новорожденного вовсе не кладутся к ребенку с целью его позднейшего отличия и нахождения; эти цели подсказываются позднейшей жизнью, забывшей происхождение обычая. В родовую эпоху вещицы сразу же по рождении младенца так же возлагаются ему, как возношения богам, как куклы, маски, украшения — мертвецу. Миф прекрасно сохранил их космическое, первоначально, значение, их значение звериное, например в мифе об Ионе (у Еврипида), где они играют роль дубликатов тотема[1]. Здесь, в родовой период, быт консервирует эту форму и переводит ее в простую атрибутивность. Такова история и всякого подарка. Если им обменивается мужчина с чужеземцем, они оба становятся родными, братьями, 'друзьями' — кунаками, ксенами, 'гостями' Самый обмен подарками в быту имеет свое строгое приурочение: он совершается в день рождения, в день брака, в день смерти, в день нового года и т.д. — в те дни, которые соответствуют семантике самого 'обмена' и самого 'подарка' То, что дарится, должно дублировать того, кому дарится: мужчине не дают женских подарков, женщине — детских, и здесь выдерживается — сперва без всякой каузализации — возраст, пол, функция лица. Торговый обмен уже отделен от религиозного, 'весы' уже служат категорией веса тяжести; в быту продолжается, однако, выкуп невесты, выкуп новорожденного, выкуп умершего (в форме выкупа, например у евреев, пасхальной жертвы; ср. плату, которую дает мертвец Харону, — явная семантика 'оживания' мертвеца). Эти подарки (и обмен ими, выкуп с их помощью и т.д.) в рели-

гии нам известны как возношения и приношения богам — якобы в благодарность или ради умилостивления; однако только поздне-родовая эпоха вносит эту каузализацию, еще отсутствующую в бытовых параллелях.

Подарки и приношения умершему — это его как покойника атрибуты: еда, посуда с едой, панспермия (каша из всевозможных семян), горшки с семенами, с кладом (имеющим первоначально не имущественное, а хтоническое значение), одежда, утварь, куклы, маски, поздней статуэтки. Есть особые атрибуты и у брачащихся: солнце — 'жених' и луна — 'невеста' выражались всяким кругом, кольцом, венком, и теперь венки и кольца — вещная принадлежность невесты и жениха; невеста имеет и полог (фату) в виде атрибута, как в мистериях его имеет мист, как в домашних культах — отец, как в храме — святыня. Свои особые атрибуты имеет, подобно богу, царь (венок — корона, диадема, скипетр — палка, кресло из золота или слоновой кости, особое одеяние, обувь особая и головные уборы). Впрочем, все в быту имеют эти вещные атрибуты, смотря по родовой и позже должностной функции человека. Тут лежит генезис и будущей униформы. Каждый возраст, пол, занятие имеет свое выражение в атрибутах особой одежды и особых вещей. Сюда относятся инсигнии будущих римских магистратов, регалии будущих царей (яблоко — держава, щит, меч, дерево с пологом — знамя, ср. хоругви в культе, жезл), особая военная одежда и атрибуты военных — в то время как 'щит' и 'меч' в предыдущую эпоху означали тотема в аспекте его борьбы, — атрибуты труда у ремесленников, даже знаменитые поварские атрибуты, в быту параллельные культовым, жреческим. Здесь же укажу, что общепринятая в античном искусстве (в сценическом, в вазовом и в скульптурном) манера изображать персонаж в определенной одежде и с определенными вещами неправильно толковалась как только художественный прием, как прием внешней характеристики, заменяющий внутреннюю: искусство не могло поступать иначе.

Космические силы-тотемы — огонь, вода, растительность, звери, дерево, камень имеют самые многообразные атрибутивные формы в быту, как и в религии. Сады разбиваются вокруг домов и на кладбищах, как и у храмов; цветами украшают жилища и столы, особенно окна, подобно цветам у алтаря и у изображений богов. Вода, необходимый элемент при жертвоприношении в святилище и храме, в быту составляет домашний бассейн и те же якобы сакральные рукомойники; параллель к огню алтаря и жертвенника здесь — знаменитый домашний очаг-кухня. При доме, как и при храме, находятся птицы, животные, рыбы — зооморфные атрибуты людей.

Камень-тотем и дерево-тотем продолжают атрибутивно жить в быту, как и в религии, в виде статуй, масок, кукол, различных фигур. Мы знаем, что средневековая кукла находится в храме, что фигуры — принадлежность церквей и что они изображают не одних божеств и святых, но зверей и людской персонаж. В античной религии боги тоже бывают представлены куклами и чучелами, масками и фигурами. Нужно, однако, пересмотреть вопрос о светской скульптуре на античных храмах. Это не просто украшения на исторические и мифологические темы, а естественный симбиоз двух самостоятельных параллельных форм переосмысления вещи — религиозной и бытовой. Замечательно отношение в Греции к портрету, вырастающее именно из этой традиции. Греческая скульптура не портретна. Более того. В Греции запрещалось делать портретные статуи людям. Право портрета давалось в исключительных случаях, в персональной форме. Освященное традицией статуарное безличие сказывается позже во всем классическом искусстве, включая весь V век; его обыкновенно трактуют в науке как «идеальность», как искусство «идеального портрета», как гармонию и благородство высокого обобщения, лишенного мелких черт случайности и банального частного случая.

Дом, подобно храму, продолжает старинные значимости вещи, но в новом их осмыслении. Вот почему формы храма и быта встречаются и здесь параллельно, как и в других областях. Постройка и устройство дома (вплоть до утвари и мебели) соответствуют храмовым. Во дворе каждого дома стоит жертвенник — алтарь. И в доме, как в храме, есть свое деление на общие комнаты и на такие, куда вход доступен не всем; таковы гинекониты, женские покои, с их запретностью, как в женских храмах — для мужчин. Священные столы и возвышения с пологами и завесами, священные седалища, ограды, врата, священные сосуды, топоры, ножи, сита, корзины, горшки, блюда, бокалы и чаши, кувшины и вазы находят свою полную параллель в забытовавших у каждой семьи кухонных принадлежностях, в орудиях земледельческого и ремесленного труда, в столовой и «чайной» посуде, в сосудах для вина и воды, в столах и ложах, стульях и скамейках, в палисадниках и воротах, в занавесах и пологах, в белье людей, не только живых, но и мертвых, а поздней в скатертях, салфетках, полотенцах, простынях и т.д.

Каузализация изменяет значение старых, традиционных 'вещей' Теперь 'хорома' уже не 'храм' 'покой' не 'могила', не покой могильный, вещи не боги и не герои. Возникает понятие мебели, как и домашней утвари, как и кухни, столовой, спальни, детской, комнат для прислуги и для служб. Каждая вещь имеет

свое приурочение в силу уже не семантики, а традиции. Так, стол стоит посреди комнаты, и он покрыт полотенцем или скатертью, вдоль стен — кресла, стулья, лавки, сундуки. На полу лежат ковры и дорожки, на окнах и дверях висят занавеси и портьеры; ложа покрыты покрывалами, а над ними — балдахин. На высоких подставках стоят светильники, на столбиках — шкафы и комоды, крытые полотенцами или тканями, буфеты с посудой (вместо богов-вещей вроде блюдец и солонок ларов), горки с драгоценной утварью (бывшие армарии, часовенки-шкафики). Опять-таки, как я уже выше говорила, не в каждом позднеродовом доме встречается полный ассортимент этих всех вещей и непременно в таком виде; но их генезис безусловно относится именно к данной эпохе.

То же нужно сказать и об архитектурных основных элементах, о столбе, о поперечном бруске и круге, о троичности, о высотах. Все эти элементы так же остаются в бытовой постройке, как и в сакральной. Но они теряют прежний смысл и каузализируются. Столб обращается в колонну, поперечный круг — в арку (бытовое 'ярмо' уже имеет простое значение хомута для домашней скотины), лишенную храмовой значимости 'неба', а троичность, высота и т.д. служат рациональными элементами постройки. Что до площади с ее старинным космическим значением, то она становится по преимуществу рынком. Закладывается смысловой фундамент базиличной постройки для храма, царского дворца, суда и торговой палаты. Народное собрание, лавки, храмы, здания суда располагаются на рыночной площади. Возникают города. И зарождается на новой семантически социальной основе старая антикаузальная архитектурная система: 'государство' совпадает с 'городом', город — с 'площадью' и 'улицами', площадь и улицы — с домом-'дворцом' и 'покоями' Как я уже говорила, двор под открытым небом, огороженный изгородью, имеющий ворота (двор | дверь), окруженный комнатами, однотипен атриуму, внутреннему главному покою древнего римского дома. Подобно внутреннему устройству дома, мебели и утвари, всякая постройка рационализируется, и человеку начинает казаться, что его вещный обиход полон рациональной осмысленности, что он вытекает из бытовой потребности и необходимости, что он подсказан опытом отцов, что искони существует связь между вещью и ее бытовой функцией. Человек носит в холодное время и в пожилом возрасте темные одежды, а в молодости и летом — светлые, и ему в голову не приходит, что он это делает из-за семантического тождества 'холода', 'старости' и 'тьмы' или 'тепла', 'молодости' и 'света' Он уверен, что так одеваются в силу рациональной традиции. Точно также и в наше

время. Мы считаем, что должностное лицо, чем оно выше, тем обширней у него должен быть кабинет и тем больший письменный стол. Нельзя себе представить маленького канцеляриста за огромным и громоздким столом. Вот так получили свою традиционную значимость и головные уборы, и обувь, и место за столом, и все решительно, сколько их ни было со времен тотемизма, вещи в быту, как параллельно и в культе.

ЛЕКЦИЯ XXIV

Больше всего бытовые параллели к религии дают себя знать в действенных формах. Подобно культу, быт особенно запомнил и закрепил именно эту версию древнего мировоззрения.

Бытовые действа, как вещи и «слова», характеризуются тем, что архаическая семантика в них уже совсем отсутствует, функционируя одной лишь формальной стороной, которая получает значение и авторитет традиции. Действа, функционирующие только стороной одних форм, нужно называть обрядами. Следовательно, обрядом является всякое утратившее живое содержание действо. Обряд есть действенный акт, в котором форма функционирует за счет утраченного содержания.

Итак, нельзя говорить об обряде как о чем-то первичном не только потому, что и обряд должен наряду с верованием и мифом иметь в чем-то свое происхождение; с обряда нельзя начинать (как это обычно делается) ни историю религии, ни историю до-религиозной магии, ни историю фольклора хотя бы оттого, что обряд представляет собой уже закостенелый институт некогда живого явления, то есть феномен безусловно не изначальный и даже далеко не ранний. Было бы ненаучно говорить о каком-то особенном бытовом мышлении, но можно и следует говорить о мышлении обрядовом. Оно пронизывает быт, воздействует на культ и дает любопытные формы господства ритуальной стороны над стороной содержания. Таковы, например, религиозные формы в древнем Риме, восходящие больше к бытовым, обрядовым репликам, чем к культовым. Таковы формы быта в древнем Египте, ритуализм которого так сковывает жизнь людей, как в Риме — жизнь богов. Греки с их умственностью и требованием рационального содержания преодолевают обрядовое мышление успешнее других древних народов.

Теория обряда не исчерпывается, конечно, одним рассмотрением всей совокупности фактов в их целом. Она требует анализа основных конкретных обрядов рассматриваемой эпохи. На первом месте и тут нужно поставить акты разрывания — жертвоприношения, дающие в быту обрядовую еду. Это не только по всем

случаям совершаемое жертвоприношение, переплетенное, пронизанное, перемешанное с жертвоприношением религиозным. Нет, я говорю об обыденной еде в ежедневном быту, о еде, которая является, однако, еще в античности определенным обрядом, аналогичным богослужению. У нас нет точного термина для передачи названия античной еды; совершенно неправильно мы называем ее «пиром». На самом деле тут обычная форма древней трапезы, в которой стадиально изменены виды вкушений, с одной стороны, а с другой — утеряны семантические смыслы, давшие некогда основание данным видам. Так, разрывание 'жертвы' и сыроядение обращается в процесс расчленения и разделения сваренной и сжаренной на кухне поваром пищи; подается прислужниками (рабами) вино. Трапеза происходит за столами; как при богослужении, еда сопровождается музыкой; головы ядущих, как некогда головы жертвенных животных, увенчаны венками из цветов и лент. Во время трапезы играют на флейте, пляшут, показывают «цирковые» представления — фокусы, игру в мяч, танец среди мечей, акробатические номера; во время трапезы поются песни, гимны, эпические отрывки, застольные плачи или смехи; скоморохи устраивают смеховые поединки; шуты смешат; ядущие произносят друг за другом речи-хвалы и речи-инвективы, по очереди поют, берут оружие и друг с другом дерутся; во время трапезы имеют обыкновение являться 'гости' и — что характерно для гостевого института — могут приходить прямо с улицы незнакомцы. Каждая такая трапеза имеет своего 'главу', 'вождя' ставшего теперь 'распорядителем пира', 'пиршественным начальником' (симпосиархом); ему подчиняются все, вплоть до хозяина. Чем дальше, тем трапезная обрядность становится все традиционнее и стабильнее; в средние века это особый, очень сложный институт, и Эразм Роттердамский смеется над обрядовыми законами подавания блюд и съедания пищи. Однако сервировка столов и характер меню, распорядок вин и ассортимент кушаний, способы подаваний, соответствие еды и посуды, в которой каждый «номер» должен находиться, — вся эта бытовая трапезная обрядность восходит к поздне-родовой эпохе. Подают за столом справа налево, а пьют и поют, как на тризне, слева направо: это язык семантики 'левого', смерти, и 'правого' жизни. Каждый сорт вина имеет свои специальные сосуды, как еще и в наше время. Как и в наше время, одни кушанья нужно есть руками (например, у нас артишоки), до других нельзя прикасаться железом (рыбу у нас нельзя резать ножом) и т.д. Не только посуда и сосуды должны быть определенными для определенной еды или питья, но узаконена самая их форма: килики, амфоры с ручками, кратеры, пифосы и десятки других (как у нас — бокалы для вина, рюмки для водки, чашки для чая, стака-

ны для воды, супники, тарелки, блюда и многое другое). Бытовая еда, если на нее взглянуть со стороны, представляет собой вариант жертвоприношения и полную параллель к храмовой, цирковой, балаганной, похоронной обрядности. Речевые акты и обязательный атрибутизм вещей составляют тут, как и там, необходимую часть общего действенного обряда. Религиозная молитва с ее славословиями находит здесь удивительную аналогию в обрядах хвалы. Античные источники в этом отношении очень интересны. Как показывает Платон, за едой 'хвалят' бога; как показывает Петроний, за едой хозяин 'хвалит' сам себя. Нетрудно видеть, что перед нами вариант молитвы и парабазы, пролога и некролога. Хозяин 'приветствует' и гостя, славя, величая его; хвалят, славят, величают за столом хозяина. И это не только на 'пиру' существует такая многоликая и устойчивая обрядность. Так называемый пир с гостями в древнем быту служит ежедневной трапезой, чем-то вроде нашего ужина или аристократического вечернего обеда. Сперва подаются простые архаичные блюда — стручки, похлебки, каши, мясо, всякая растительность; затем идет «второй стол» (в буквальном смысле: в Греции ели, как у нас в ресторанах, за маленькими столами, и первый стол уносился, а ставился второй) с десертом и вином, вот этот самый «пиршественный» стол. Но и в очень древние времена, описанные Гомером, еда прямо в поле, во время земледельческих работ, представляла собой обряд, совершенно аналогичный богослужебному жертвоприношению:

Вестники одаль, под сению дуба, трапезу готовят;
В жертву заклавши вола, вкруг него суетятся; а жены
Белую сеют муку для сладостной вечери жнущим[1]

Самая обыкновенная еда представляет собой, таким образом, жертвоприношение. Муку, которую просыпают женщины, также просыпают на головы жертвенных животных и на алтарь при жертвоприношении. Самый глагол, описывающий это архаическое действо, говорит о том далеком времени, когда еще не месили хлеба, не варили каши, а употребляли злаки сухими. В этой простой еде полевых работников интересно и то, что не повара приготовляют пищу, а вестники. Некогда голос был связан с жертвоприношением: он умирал и оживал в актах разрывания и еды. Впоследствии всякая 'весть', всякое 'провозглашение', 'глас', 'голос', речевое звучание связываются с 'жизнью' тотема. Вестники 'провозглашают' смерть и оживание растерзанного зверя, словесно дублируя этот акт. В храмовой обрядности функция вестника — у жреца, провозглашающего в религиях умирающего и воскресающего бога о гибели и об оживании божества. В греческом быту вестники выполняют роль будущих официантов и

лакеев, после возгласа которых «кушать подано» идут к столу. В сельском быту, описанном у Гомера, вестники еще выполняют древнюю жреческую функцию.

Даже бедная еда у свинопаса Эвмея имеет свою бытовую обрядность, восходящую к архаическим действам. Так, сам хозяин закалывает, рассекает на части и жарит животное. Подобно полевым работницам, он посыпает готовое мясо мукой и подает лучшую часть гостю. При этом он садится насупротив гостя, как это принято и до сих пор в крестьянском быту, наполняет медвяным вином кубок и 'приглашает', 'побуждает' гостя к еде. Гость, напившись, в свою очередь подает этот же 'взаимный' кубок хозяину. Как хозяин и гость сидят друг против друга, так 'обоюдно' они едят и пьют из общего сосуда по очереди, так по очереди и обоюдно они ведут за едой диалог, состоящий из взаимных рассказов-речей.

Особая бытовая обрядность связывается именно с институтом гостеприимства. Архаические коллективные трапезы получают форму особой еды, называемой угощением. В отношении к отдельному гостю это обряд (более или менее сложный) типа только что приведенной еды у Эвмея. Но я не это имею в виду, а те ужины или вечерние обеды, которые должны были по очереди давать своему роду, поздней своей филе свободные члены племени. Эти угощения принимают и впоследствии, во времена государственности, обязательный характер, характер общественной повинности (литургии). Один из видов первобытной, коллективной еды, такая трапеза имела еще и вторую любопытную форму: каждый свободный член рода (племени, филы) должен был участвовать в периодических 'пирах в складчину' на которые следовало приходить со своим собственным взносом провизии, топлива, освещения, убранства стола и жертвенных принадлежностей. В первом случае гость получал свою долю от хозяина, во втором гости и хозяин уравнивались, разделяя между собой свои собственные доли. В этих двух институтах хорошо сохранена структура тотемистической коллективной еды — расчленения и раздачи тотема при новом, однако, осмыслении. Это бытовое, новое, осмысление совершенно самостоятельно перерабатывает (верней, предает забвению) прежнее содержание метафор 'еды' и 'гостеприимства', я хочу сказать, совершенно самостоятельно по отношению к религии. Но во времена государственности и быт и религия характеризуются своим симбиозом; верней было бы сказать, что древняя образность и ее бытовая обработка во времена государственности узурпируются религией и сами люди, забыв и просто не зная происхождения своих бытовых институтов, становятся убеждены, что имеют дело с сак-

ральностью. Так (и не только в данном случае) традиция освящается, обманывая даже нашу, современную науку. Между тем жертвоприношение-еда в гомеровских описаниях или характер жертвоприношений при общественных угощениях (общий церемониал принесения жертвы богам и раздачи пищи, увенчиванья присутствующих, необходимость в священных предметах, таких, как ленты, особые лепешки, ароматы, особые сосуды и многое другое) — это может восприниматься в транспонировке религии и в какой-то верхней прослойке ей принадлежать, но под таким поверхностным слоем представляет собой осевшую, окаменевшую форму до-религиозных представлений, совершенно самостоятельных в отношении к религии.

Быт укрепляет и консервирует, хотя и в новом понимании, архаическое 'гостеприимство', создавая из него социальный институт. Гость получает определенный обряд 'встреч', 'угощений', 'проводов' Ему предоставляются различные права и привилегии. Архаические вещи, как я уже говорила, становятся подарками. Гостя одаривают, с гостем и обмениваются подарками, гостю предоставляют пищу, ночлег, все лучшее в доме. Каждого, пришедшего в гости, особым образом встречают (у многих народов кланяются ему, как богу), приветствуют его, говорят любезности (форма прежней хвалы), торжественно ведут его, сажают к столу на самое почетное место, дают ему лучшую долю общей еды и т.д. Так же торжественно, как раньше бога, гостя провожают. Этот церемониал получает аналогичное бытовое узаконение и в каждом со временем посещении высшего низших: в этикете царей, скрупулезно сохраняющем тотемистические навыки, в обрядах поведения начальников и всяких важных персон. При их появлении, как у Гомера при появлении Зевса, все встают. Никто не смеет сидеть при входе старшего или почетного лица:

...не дерзнул ни один от бессмертных
Сидя грядущего ждать, но во сретенье все поднялися[2].

Семантика 'сидения'-смерти (которая сказывается у многих народов в погребении мертвецов в сидячем положении) дает себя знать до наших дней; тот, кто 'появляется' 'приходит' должен быть 'встречен', должен, подобно богу, получить 'сретение' 'Вставание' дублирует воскресение прибывающего тотема; в религии это определенный культовый момент, в быту — знак учтивости.

Точно так же семантично место, занимаемое за столом хозяином, гостем, членами семьи или рода. Тут играет роль 'напротив' нахождение, означающее противоположность, обмен, перемену сущностей: гость становится хозяином, хозяин — гостем. Место 'справа' от хозяина наиболее почетно, потому что 'левое'

соответствует смерти, 'правое' — жизни. Эта семантика, еще лишенная какого бы то ни было этического значения, выдержана и в религии, в расположении храма и его главной святыни, алтаря, стола — не сидящих за столом, а самого стола. Поздней в христианском храме на алтаре-престоле, имеющем космическую символику, божество в виде хлеба и вина имеет свое точное и тоже значимое местонахождение. Следует прибавить, что еда сопровождается, как и богослужение, определенным 'накрыванием' стола и переодеванием сотрапезников (о чем я выше сказала).

Подобно обрядам еды, в быту создаются обряды погребений, брака, рождений, зрелости и т.д. В их основе лежит до-религиозная образность, параллельно осмысляемая в двух самостоятельных системах религии и быта. Совершенно неправильно причислять их к религиозной обрядности. Культ мертвых — до-религиозный культ, на который религия наслаивается легким верхним покровом. Здесь та же коллективная еда, те же поединки со смертью, то же коллективное шествие с покойником во главе, что́ и при других тотемистических действиях; разница только в приурочении, которое в бытовой обрядности приобретает решающее значение. Хотя в тотемистическую эпоху погребение и брак, рождение, еда и смерть вызывают совершенно тождественный образ иллюзорных действий и поступков, в бытовой обрядности каждый из этих актов резко обособляется от другого. Однако речь может идти не больше чем о перекомбинировании их компонентов и об общей их пересемантизации; структура же их остается все равно тождественной. Так, еда там, еда тут — погребение ли это, свадьба, день рождения. То же рассечение и раздача мяса 'жертвенного' животного, та же мучная еда, то же обязательное питье вина, смешанного с водой. Мертвые уже настолько отделены от живых, что их еда проходит отдельно, со своим особым меню, как проходит отдельно и жизнь другого хтонического персонажа — женщины. Еще никто не делал исследования, что ела в своем гинеконите древняя женщина; полагают, что она, в отсутствие гостей, сидела у подножия ложа своего супруга и ела общую с ним пищу. Я очень сомневаюсь в этом. Думаю также, что ее нет на пире (гетеры в счет нейдут) не потому, что это было бы для матроны неприлично, а потому, что ей нельзя было, как мертвецам, ни 'показываться', 'появляться', ни принимать 'гостей' этих ипостасей светлых богов. Женщины, считавшиеся не только в определенные дни болезней 'нечистыми', носительницы 'скверны', воплощение 'преисподней', были заперты в своих гинеконитах в задних частях дома. Смешна обычная мотивировка, что греки боялись похищения или осквернения своих жен. Вход в женский покой, на-

сильственное в него проникновение считалось ужасным преступлением против религии. Нельзя было смотреть в лицо женщины, видеть его (как показывают обычаи восточных народов): вот так нельзя видеть бога, нельзя смотреть в лицо миста, невесты, приносящего жертву, покойника, которых покрывают фатой, завесами, пологом или тогой.

'Племя мертвых' ело и пило по самому архаическому образцу. Ему делали возлияния молоком, медом, водой, той же засыпкой сырой муки, а есть давали черных животных, преимущественно баранов:

Дав Перимеду держать с Эврилохом зверей, обреченных
В жертву, я меч обнажил медноострый, и им ископавши
Яму глубокую в локоть один шириной и длиною,
Три совершил возлияния мертвым, мной призванным вместе:
Первое смесью медвяной, второе вином благовонным,
Третье водой, и мукою ячменною все пересыпав,
Дал обещанье... и т.д.[3]

Совершенно как в обрядах ежедневной еды, обряды погребения состоят из обрядовой трапезы, хвалы покойника за столом или на могиле, из музыкальных и цирковых номеров, пляски, пения, игры в мяч, метания диска и дротика, из атлетических поединков, кулачного боя, поднятия тяжестей и т.д., вплоть до увеселений и любовных актов. Единственное, что здесь ново, — это ристания: умершего чествуют пешим бегом, бегом с факелами, ска́чками — этим бегом коней и колесниц. Едят на могиле, едят дома, едят всем племенем-родом, и выпивка — центральный здесь акт. Обряды плача и смеха уже отделены; однако среди обрядовых плачей, которые получили форму устойчивого церемониала, среди разрываний одежд, царапания груди и лица, нанесения телу надрезов и ран, посыпания пеплом и прахом головы, срезания волос (всего того, что метафорически соответствует древнему 'разрыванию') происходят смеховые выступления скоморохов и возникают многие элементы будущей фарсовой обрядности.

До-религиозный характер древней свадьбы дает себя знать и в том, что ни греческий, ни тем более римский брак не включал в себя никаких моментов богослужения и был, несмотря на свою обрядность, как бы чисто гражданским институтом; религия не вторгалась в него, и не было жреца, который соединял бы бракущихся и творил обряды и молитвы. Все действующие тут лица — члены семьи, племени, рода. Совершенно как богов, бракущихся омывают, водят в процессии, кормят и поят, одевают в особые одежды, увенчивают. Тотем и антитотем обращаются в жениха и дружко, причем у дружко более активная роль, у жени-

ха более пассивная. У многих народов на свадьбе происходят обряды хвалы молодых (величания) и обряды плача; характер похорон сохранился и в римской свадьбе.

День рождения живых отделяется в быту от дня рождения мертвых. Создается периодическая обрядность поминальная рядом с обрядностью при рождении ребенка и ежегодными ее повторами. В этот день обмениваются подарками, едят и пьют по особому церемониалу. Мертвым, как живым, приносят в день рождения (первоначально — в день рождения из смерти) цветы на могилу, так как умирающий в земле и рождающийся из земли цветок метафорически соответствует новорожденному покойнику. Как и религия, быт делает из образа 'цветов' всякие варианты: на свадьбе это цветы и венки молодых, за столом это венки пиршествующих, при погребении это венки и цветы на гроб и на могилу, в день рождения это цветы «виновнику торжества». Цветы становятся бытовым атрибутом женщины как существа хтонического. Цветочная обрядность увязывается с погребальной и поминальной обрядностью, с теми днями типа Лемурий, Патроналий, Анфестерий, всякого рода Радониц, когда покойники представляются 'появляющимися' среди живых. Это дни обрядовой еды, выпивки, цветов, процессий, поединков и разнузданных увеселений типа будущих фарсов. Это дни не хвалы, а инвектив и различных люстрационных обрядов. Дни цветов, дни роз, дни фиалок — вот названия этих выходов из преисподней мертвецов.

ЛЕКЦИЯ XXV

Если много всевозможных обрядов связано со сватовством, с зачатием и беременностью, то особенно их много связано с трауром. Выражается он в актах 'сидения'; имя, как бы 'приход' покойника, вызывает обрядовое 'вставание' Нельзя лежа помянуть мертвеца. Нельзя сидя почтить его 'память' Об обрядовых знаках 'скорби', дубликатах самой 'смерти', я уже говорила. У многих народов принято в дни поминовения класть на могилу яйца, особенно раскрашенные в красный цвет, в цвет крови, жизни: яйца — новорожденная жизнь, воскресение мертвеца.

Я уже как-то говорила, что победитель-гость, пришлец, получал временные функции господина и хозяина. Этим, собственно, определяется бытовая реплика сатурнических обрядов. Как известно, эти дни временного хозяйничанья пришлецов и мнимых царей совпадают с днями нового года и венчания (в двух смыслах) нового царя, этот год воплощающего. Известно также,

что в каждом племени, в каждой семье в такие дни господа обмениваются функциями со своими слугами. Временный царь, временный хозяин получает решительно все права царя и хозяина подлинного. Если под этим углом зрения посмотреть на гостя, который имеет право временно пользоваться столом и ложем хозяина, его женой, его вещами, что он может, что хочет брать и делать, оставаясь сам неприкосновенным, — станет ясно, что обряды гостеприимства сохранили бытовую параллель к Сатурналиям и Крониям. Однако разнообразие метафористик поражает и здесь. Быт знает обмен сущностями и между гостем и хозяином, и между рабом и хозяином, и семейно-родовую обрядность 'встреч' гостя или нового года, и 'проводы' гостя и старого года, и даже — и даже 'выборы' на год нового царя. Несомненно прав Фрезер, когда он аналогизирует древние Сатурналии и европейский праздник трех королей. В каждой семье выпекался пирог, внутри которого находилась горошина; кому она доставалась, тот считался 'избранным' в цари, и 'выбирал' из сидящих за столом царицу, с которой делился (в ряде случаев), как хозяин с гостем, частью гороха. Здесь семантика 'выборов' вполне ясна: это жеребьевка. Однако в дни нового года и выборов нового царя-жениха было принято, чтоб в каждой семье такая жеребьевка происходила непременно, дублируя обще-племенную обрядность. Мы привыкли называть ее гаданием. В самом деле, 'жребий' уже давно потерял тотемистическое значение вещи-доли, вещи-судьбы; он давно сделался бытовым подарком, атрибутивным знаком и билетом судебных заседателей и членов народного собрания — по вполне понятной увязке 'суда' и 'судьбы', 'народа' (тотема) и 'народного собрания' (по-гречески тоже 'народа'). 'Выборы по жребию' представляют собой одну из форм дивинации; и в гадании узнается судьба, и гадание основано на значимости 'вещи', которая может говорить и вещать. Гадание — это чисто бытовой институт, параллельный культовой мантике. Если религиозный оракул говорит за бога или устами бога, то мантика бытовая знает более древние формы пророчества обыкновенных бытовых вещей, каковы кольца, камни, зерна, деревяшки и т.д. Пророчество стихий (воды, огня, земли, деревьев) одинаково, но самостоятельно используется религиозными и бытовыми институтами; оно одинаково не принадлежит ни тому, ни другому и своим происхождением обязано не им, а тотемистическому представлению о природе-логосе; как в религии, так и в быту традиционная образность получает только новую направленность.

Но не одними 'выборами', не одним гаданием исчерпывается метафористика 'жеребьевки' и близкой ей образности. Сюда от-

носятся и бытовые обряды, известные в виде игры в кости. Я уже говорила о семантике метания жребия или метания кости; форма иная, но суть та же в 'выборе' судьбы ('доли') или царя, в гадании, в вытаскивании жребия, в прослеживании, как ляжет жребий или кость. Эта бытовая реплика дивинации получает громадную устойчивость. Я уже не говорю о чисто бытовом гадании в различные праздники или в их кануны: я говорю об игре в кости, которая носит то храмовый характер (игра в храме), то культовый (обрядовая игра в известные праздники), то наиболее устойчивый в бытовой, племенной, семейно-родовой обрядности, особенно связанной с 'гостями' и их приемом, с поминовением умершего, с появлением новорожденного. Обрядовая 'игра в кости' обращается со временем в простое бытовое времяпрепровождение, становится «игрой» (в карты, шахматы, домино).

Бытовая мантика идет, тем временем, своей особой дорогой. Создаются гадатели и гадалки, сибиллы — вещие женщины, доморощенные прорицатели и пророки типа балаганных шарлатанов и фокусников; при этом они продолжают и линию 'богов'-целителей и спасителей и занимаются знахарством. Авгуры и гаруспики переходят в ведение религии; но, собственно, они представительствуют вовсе не за оракул религиозного божества, а за чистейшее до-культовое гадание.

Я вскользь сказала выше о новогодней бытовой обрядности. Старый 'год' воплощался в старике, и в древнем быту еще долго сохранялся обряд сбрасывания стариков в пропасть или увод их, как носителей смерти и скверны, за черту племенного поселения. Старика или старуху (сперва живых, потом в виде кукол) сбрасывали, топили, сожигали, изгоняли: это были 'проводы' (смерть) старого года или зимы. 'Выбирали' новую молодую пару, жениха и невесту, и связывали этот обряд с весной и ее 'встречей' (оживанием). Однако в быту этот архаический образ действий не вызывал таких убийственных последствий, как в политическом управлении: выборы нового правителя и его царствование в дни весны были совершенно невинным бытовым обрядом, в то время, как та же самая условность так околпачила людей в плане социального управления и дала со временем человечеству столько неисчислимых страданий.

Во время новогодней и так называемой масленичной обрядности (весенней) много ели, еще больше пили и делали обычные вещи: гуляли скопом, увеселялись, заключали браки в той или иной форме, устраивали поединки (например, в Анфестериях — кто больше выпьет). Конечно, эти все обряды перекликались с люстрациями. Здесь, в быту, убивали и изгоняли уже не царей и

членов рода, а тех, кому все равно предстояло умереть — преступников. «Козлами отпущения» теперь становятся женщина и мужчина, фармаки, которых обрядово умерщвляют. Вся эта люстрационная обрядность, приуроченная к новому году, к солнцестояниям и равноденствиям, к земледельческим основным моментам, в быту имеет значение традиционных действ, узаконенных древностью, но не больше. Религия использует эту традицию по-своему, но она не имеет перед бытом и в этой области никакого приоритета. Ритуальные процессии с изображением богов, с закланием жрецами жертвенных в честь божества животных, молитвословия жрецов — находят свой полный вариант и в быту. Тут совершают массовые обходы полей или селения, поют заговоры, режут животных. Своеобразно понята 'чистота' бытовой обрядностью в виде 'мытья' и 'чистки' Солнце уже забыто. В дни, связанные с люстрацией светил-неба, весь семейно-родовой дом подвергается капитальной чистке. Моют полы, двери и окна, моют столы и скамейки, моют изображения богов и предков, чистят посуду, вытрясывают все покровы, ткани и одежды. Еще и в наши дни смерть и воскресение «творца мира» или «глубоко идейные» вехи социализма чествуются государством и бытом в форме мытья лестниц, вытряхивания пыли из половиц и выпаривания клопов.

Новогодние, сатурнические, весенние, люстрационные обряды представляли собой разноморфные варианты солнечных, позже посевно-жатвенных обрядов, обрядов скотоводческих. Тут на первом месте находится смерть и воскресение растительности и животного (их наружность, полиморфная ли она или человекообразная, в виде 'богов', не играет роли). Поэтому, вопреки нашей логике, жатва, 'смерть' растительности или стрижка скота, 'смерть' животного, сопровождаются обрядовым плачем. Но этот бытовой институт слез и воплей, разодранных одежд и причитаний также не имеет характера скорбных чувств, как и в похоронной обрядности: это традиционная условность. Она не мешает соуживаться слезам с весельем и смехом, с разгулом и обжорством. Но и обрядовое веселье, с его элементами инвективы, срамословия и срамных действ, тоже традиционно: это нисколько не личная радость, как обрядовые скорби не личное горе. Каузальность ставит два аспекта печали и веселья, смерти и воскресения, в позу последовательности, и создает одно действие обряда, первое, из актов умирания, и второе — из актов оживания. Таких посевно-жатвенных обрядов быт сберег великое множество. Все они одинаковы по своим компонентам (объедание, опивание, брак или разгул, славословия или инвективы, состязания-поединки, шествия и гулянья), но все они безуслов-

но отличаются друг от друга пестротой бытовых различий, местных оттенков, разноголосицей своих внешних форм, перекомбинацией составных частей и выдвижением или переводом во вторые ряды таких черт, которые ставятся как раз в противоположные позиции в другом аналогичном случае. Так, в обрядах Таргелий бросается в глаза изгнание и смерть фармаков, в Панафинеи шествие божественной одежды, в Дионисии винная обрядность, в Эквирии конские состязания и т.д. Земледельческие процессии бытуют в инвективно-эротической форме комосов, распутных пьяных гульбищ, которыми предводительствует увенчанный 'выборный' гуляка. Он приводит свою веселую ватагу к дверям гетеры, и теперь он уже не к двери, не к порогу обращает песню-логос, а к любовнице, ждущей его за дверью. Логос производительности и чадородия носит теперь эротический характер, который подчеркнут с одинаковой силой и в хвалебных к гетере песнях, и в бранных, срамословящих и позорящих ее (уже в этическом смысле). В другой земледельческой версии, аграрной, народ движется от дома к дому с благословением или угрозой, в зависимости от даров, выносимых хозяином. И здесь дверь, порог, дверные косяки и перекладины уступают место человеческому персонажу. В этой колядовой обрядности хозяин дома 'угощает' гостей, приходящих с хвалой или заклятием его полей, его скотины, его потомства.

Таких и подобных им обрядов в быту очень много. Они окружают родо-племенного человека всюду и во всем, не оставляя решительно ни в чем никакой отдушины. Изжитая смысловая система одинаково и вполне параллельно вставляет во все социальные окна тюремную решетку из условностей. Они наверху, в племенном (а дальше и в государственном) управлении, они в социальной структуре, они в учреждениях и племенных институтах, они в обыденной жизни членов рода и будущего частного человека.

Часть из них составляет обряд, часть — предрассудок, часть — обычай, но всегда это безотчетная традиция, идущая от поколения к поколению, массовый, всезаполняющий поток, который «не терпит пустоты». Начиная с поздне-родовой эпохи эта система поддерживается всеми — и правящими и управляемыми. Потребуется много веков, пока отдельные крупные умы начнут страдальчески прорывать эту самую жестокую в мире блокаду, начнут рождаться свободными и прозревать, прорезая «сплошную облачность» условностей.

Параллелизм и независимость быта от религии можно показать на всем. Я уже говорила, что религиозные идеи и формы причащения божеству в быту носят характер коллективной еды

(общественной, товарищеской, семейной), что очищение и искупление в быту — мытье и чистка, что богоявления тут — прибытие гостя, что экстазы и оргии в бытовом плане оказываются опьянением и разгульными обрядами. В пользу самостоятельности и большей по сравнению с религией древности бытовых институтов говорит уже то, что в них почти отсутствует как этика, так и символизм. Они почти не затронуты никакой каузальностью, никаким обобщением.

Любопытно, что в быту существуют такие же мистерии и посвящения, как и в религии, но использование в нем традиционных форм более архаично. Я имею в виду инициации. В позднеродовой период они уже носят характер обрядности, связанной с возмужанием юношей. Это институт своего рода искусов, проходимых молодежью перед вступлением в общество своих отцов и родных. Юношей испытуют, как господь бог многих религий испытует своих верных и верующих; однако характер 'испытаний' вполне конкретный, заставляющий молодых людей проходить через огонь, воду, бичевания, подвешивание к дереву, изгнание и многое другое. Все формы инициации показывают, что в этой обрядности продолжают жить забытые тотемистические представления об огне, проходящем через огонь, о воде, в воде оживающей, о дереве на дереве и т.д. Как животное-тотем, как 'жертвенное' животное, посвящаемый юноша истязается на алтаре, на алтарь проливая свою кровь. Это конкретная параллель к заветам крови, к обетам, к принесению крови в жертву богам, к договорам, скрепленным пролитием и питьем крови. Клеймение и татуировка религиозных 'посвящаемых' заменяется в быту различными штампами, клеймами, значками отличия. Этот обычай остается в социальной системе надолго, ослепляя людей своей показной стороной. Эти будущие ордена, гербы и медали, этот будущий государственный герб — пока еще только знаки отличия племен, полов, ремесел и занятий, каст. Как всякие таинства и посвящения, инициация и даже одна ее часть — татуировка — считаются дорогой к блаженству и высшим земным счастьем.

Бытовые виды посвящений так же разнообразны, как и религиозные. Если мистерии Елевзина отличаются от самофракийских, если тайные культы женских божеств разнятся даже друг от друга, то также несхожи подобные обряды чисто социального характера. Их основная форма, внутри которой они варьируют,— это тайные общества. Характер их, подобно религиозным мистериям, закрытый. Сюда относятся различные половозрастные общества, так называемые «классы», примитивные клубы и примитивные «пансионы». Есть мужские «тайные» общества, есть женские, со строгим разделением полов, до такой степени стро-

гим, что одному полу нельзя даже взглянуть, нельзя порога переступить того дома, где собираются лица другого пола: это полная параллель к различным Тесмофориям и вакхическим оргиям. Однако я уже высказывала свое мнение о том, что теремное положение поздне-родовой женщины представляет собой вариант посвятительной и мистериальной обрядности. Кроме разделения полов в посвящениях играет большую роль и разделение по возрастам. Молодежные институты по своей древней образности представляют коллективного тотема, действенно проходящего фазу нового рождения из старости и смерти. Рядом должны сосуществовать институты старческие и младенческие. Мы знаем по Спарте, что они некогда имелись, но возрасты детский и юношеский обычно (в мифологической традиции) считались единым 'молодым' Конечно, новая семантика изменяет содержание архаических институтов, но формальный генезис от этого не страдает. С такой оговоркой можно сказать, что последующие богадельни, пансионы для молодых людей (лицеи, пажеские корпуса и другие закрытые заведения) и для девушек (так называемые институты) произошли из посвятительной обрядности. Уже известно, например, что жестокое обращение (истязания, искусы), которое тайно имеет место в закрытых учебных заведениях типа бывших царских «корпусов», восходит к традиции поздне-родовых закрытых половозрастных «тайных обществ». Теремной образ жизни древней женщины представлял собой семейную, родовую параллель, семейный, родовой институт. Так жили «закрытые» семейные женщины, замужние, законные жены, законные дочери. Вторая социальная параллель — гетерии. Были мужские гетерии, были женские. За женскими осталась дурная слава, шедшая от термина «гетера». Дело было не в том, что 'гетера' означала 'вторую из двух', 'другую' женщину, двойника, дальше 'друга', 'подругу' Хтонический двойник 'женщины' гетера стала обозначать аспект плодородия, произвольной силы. В религиозном плане это гиеродула, своего рода жертвенное животное в храме или при храме, приносящая божеству свое целомудрие, или, как это принято называть, жертву целомудрия. В данном институте — один из вариантов священной проституции. Однако быт развивает другую параллель, уже в качестве социального явления. Архаическое мифотворческое значение 'гетеры', остающееся у греческих богинь в качестве их прозвища (например, Афродита Гетера), в социальном плане обозначает 'любовницу всех', всего коллектива, бытовую 'жрицу любви', бытовую 'проститутку' (публично выставленную для продажи), 'публичную женщину' Именно такие женщины, не семейные, не замужние, не 'законные', объединялись в закрытые тайные

общества, куда именно мужчина и не допускался. Если впоследствии такие объединения оказались монастырями — вполне понятно; понятно, что как раз монастыри представляли собой первичные женские «пансионы для благородных девиц». История очень насмешлива; ей ничего не стоит посмеяться над людской условностью, показывая одинаковый генезис домов терпимости и аристократических институтов для благородных девушек.

К поздне-родовому периоду восходит и греческий институт эфебии. Молодые люди уже проходили обрядность другого рода, не инициацию, а социальный, государственный по характеру искус. Они как бы мобилизовались. Их объединяли возраст, образ жизни (коллективный и закрытый), несение военной службы; они имели одинаковую одежду, исправляли одинаковые обязанности в течение одинакового срока.

Социальная посвятительная обрядность традиционна не только в отношении возраста и пола. В поздне-родовую эпоху нарастает еще одно человеческое зло — профессия. Люди начинают отгораживаться друг от друга, вопреки всякой рациональной логике, только потому, что они занимаются различными делами, общими для нужд всех этих же самых людей. Тут действует, в первую голову, формальная традиция мифотворческой метафористики, которая потом получает новое, кастово-классовое, значение. Поздняя родовая эпоха, проходящая под знаком каузальности и резких, лапидарно-примитивных дифференциаций, непроизвольно создает всякого рода перегородки, водоразделы, пропасти; нужен гибкий и светлый ум, чтоб прозревать единство явлений, нужно мужество ума, чтоб замечать невидимые связи. Поздняя родовая эпоха родит профессии, происхождения, звания, отличия, касты, сословия и всякую иную идею обособленности. И в области мышления, как в социальной области, человечество идет от слитного коллективизма к категориям грубых менгиро-образных обособлений, и только проходя через эти первобытные аллеи каменных глыб, приходит к простым и кротким идеям всемирной связи.

Занятие, подобно происхождению, служит причиной и мерилом обособления одной группы людей от другой. Вначале каждый людской коллектив имеет свой единственный, для всего коллектива, род занятий. Происхождение у него тоже единственное, тотемное. В дальнейшем начинают обособляться коллективы людей, у которых одинаковое занятие. Каста и цех очень архаичны. Не следует представлять себе, что в одном и том же древнем коллективе могли существовать различные индивидуальные занятия или ремесла. Подобно половым и возрастным

массивам, существовал и профессиональный массив. Еще в античном драматическом хоре сохраняется этот характер единого для всей хоровой группы рода занятий, пола, возраста и происхождения. Даже архаическое рабство не означает какого-то разделения основных функций в коллективе; с ним связана только фаза прохождения из смерти в жизнь, и сегодняшний раб становится завтра жрецом и царем (как показывает, например, древнейший италийский культ Дианы Арицийской), а царь и жрец — рабом (сатурническая обрядность). В родовую эпоху — чем позже, тем больше — люди начинают связывать свое происхождение с богами, и одна группа (род) мыслит себя происшедшей от одного бога, другая — от другого. Отграничиваются людские коллективы и по роду занятий. Гончары, кузнецы, художники, певцы-музыканты, ткачи и т.д. — это были отдельные, до-ремесленные, до-профессиональные коллективы-племена, коллективы-роды. Не потому жрецы составляли особое сословие или даже касту (у некоторых народов), что они были привилегированы; всякий род занятий носил племенной характер, а там и семейно-родовой. Занятие шло от поколения к поколению. Так, еще до классовой системы группы людей уже объединялись и уже отгораживались крепкими, устойчивыми, изжитыми вместе с тотемизмом условностями. И рабство делалось особым институтом по этой же причине.

Как ни странно нам сейчас, но так же обособился по роду занятий и коллектив женщин. Здесь не имело места их якобы позорное положение или отшатывание от них «порядочных» членов общества. Женские племенные объединения среди прочих занятий имели и такое занятие, которое выделяло их в особые коллективы, подобные жреческим и др. Они были связаны с богинями любви и плодородия, которые были их прародительницами и как бы членами рода, позже патронами. Гетеры нисколько не походили на европейских своих потомков. Они представляли собой социальный дубликат к религиозным божествам плодородия. Как те, они культивировали 'красоту' и 'поэзию', одевались, подобно тем, в особые одежды, увенчивались венками, носили яркие, блестящие украшения, ожерелья и запястья; это были бытовые Афродиты и Венеры, олицетворения прелести, цветов, растительности. Это были социальные Грации и Хариты, Камены и Музы. По Сафо мы знаем о таких 'домах муз', о коллективах мусических 'красавиц'-гетер; по Гомеру и гомеридам — о слепых стариках-певцах, которые, несомненно, тоже составляли особые объединения. Все архаические 'певцы' непременно 'слепые' и 'старики', все архаические 'музыканты' непременно 'слепцы'[1]. Эта хтоническая антитеза к 'молодым' и 'прекрасным'

женщинам-гетерам имела к ним свою мужскую параллель в виде певцов, поэтов и музыкантов типа Дафниса и феокритовских буколов. Известно, что в быту это было особое сословие пастухов, которое считало себя происходящим от пастушеских богов; известно, что и цари были некогда пастухами, предводителями целых пастушеских племен.

Бытовые Дафнисы и Меналки, Коридоны и Тирзисы представляли собой полную параллель к прекрасным юным богам умиравшей и воскресавшей растительности, к Адонисам и Дионисам, к Аполлонам, Гермесам и Панам с их лирами, кифарами и свирелью, с их олицетворением того же мусического логоса. В свою очередь, быт имел еще и женскую параллель к старикам-певцам: античные источники неоднократно говорят нам о 'старухах', которые пели древние песни, об этих старых Парках и морщинистых Судьбах, причисленных религией к богиням. Мы знаем о специально культовых функциях античных старух в целом ряде религиозных церемоний; эти богини-куротрофы типа Деметры-старухи и Майи-Гайи в быту остались массовыми 'майями' (повивальными бабками), няньками и так называемыми 'кормилицами'; в античности 'педагоги', воспитатели, учителя, дядьки и няньки — всегда старики и старухи (что оставалось до революции и в нашей традиции).

ЛЕКЦИЯ XXVI

В особые коллективы входят теперь и гости. Они приходят целыми племенными объединениями и приносят с собой множество вещей для обмена на вещи другого племени. Так возникает первая меновая торговля, равно используемая и религией и бытом. Характер торговли вещный, потому что она рождается из семантики вещи; знак тотема, 'рубль', доля вещного тотема, тессера и симболон, 'залог' куначества и побратимства, обращается в 'монету' В религии обмен, договор, залог, мзда, заем, долг, выкуп и купля — эти все позднейшие экономические понятия — существуют в форме 'взаимности' завета и договора с божеством[1], в форме запретов и возмездий, обещаний, этического 'долга', этического искупления. Я еще раз приведу и в этом месте тот факт, что у античных народов термины ссуды, долга, займа и термин веры имеют одну и ту же языковую основу или даже представляют собой слова с обоюдным значением того и другого (омонимы)[2]. По-латыни talio значит *возмездие*, talea — *палка* и *деньги* (железные прутья у древних британцев)[3] В торгово-банковских операциях 'залогом' сделалось 'вещное' обеспече-

ние, здесь стали действовать экономические 'заем', 'ссуда', 'долг' Однако по-латыни *долг*, *заем*, *ссуда*, *капитал* передаются термином sors, что значит одновременно 'судьба' и 'жребий' По-гречески один и тот же глагол значит 'ссужать' и 'пророчить'; здесь такие слова, как 'долг', 'ссуда', 'ростовщик', 'должник', 'кредитор' как 'вещь' и как 'деньги' имеют общую основу со словами 'оракул', 'пророчество', 'жертвенное животное'[4].

Итак, торговля и капитал получают две линии возникновения — в религии и в быту. Монета, денежный знак, в генезисе расчлененная вещь-тотем со знаком тотема, изготовляется при храмах, в частности при храме Юноны Монеты, по прозвищу которой и получает свое название. Особенностью монеты остается изображение на ней божества, позже царя или правителя. Подобно календарю, она носит на себе все примеры архаического 'года' и всегда имеет датировку и имя 'годового' представителя, царя, архонта или главного магистрата. Античные деньги представляют собой культовый документ.

Торговля олицетворена в хтонических богах, как Гермес или Меркурий, в хтонических аспектах богов неба, как Зевс или Афина, Юпитер, Минерва. В позднюю родовую эпоху агора уже становится рынком. Тут, как в храме, стоят алтари богов; рынки считаются священными, под покровительством божеств; самые крупные боги, вроде этих же Зевсов, Гермесов и Афин, имели прозвища 'рыночных' В генезисе они сами 'рынок', сами (как я говорила о Зевсе, Фемиде, Фортуне и других) имеют атрибутом 'весы' По словам Павзания, на агоре было место погребения 'героев', этих хтонических обитателей[5] (например, в Кирене Батта[6], в Сикионе Адраста[7], в Магнезии Фемистокла[8]). Религиозная торговля связана с панегириями, действами преодоления 'ночи'; так, в праздники богинь плодородия совершались торговля и ночные бдения; религиозные состязания, празднества, панегирии всегда включали в себя элементы торговли. В науке неправильно истолковывался этот симбиоз — в духе наивного рационализма: съезжалась, мол, масса народа на праздники, в том числе и по торговым делам, так что «здесь шла оживленная торговля всякими товарами» (Латышев)[9] Это верно для описания фактов, но совершенно неверно для объяснения факторов. Более того. Торговля сделалась одной из прерогатив храма: здесь происходили и обмен товарами, и настоящая рыночная торговля, и купля-продажа внутри самого храма, и храмовая проституция (продажа женщины). Культовые действа были пронизаны торговыми сделками; религиозные обряды сопровождались товарооборотом; праздники заключали в себе и ярмарку. В древней Руси престольные праздники сопровождались «торжищами», а в Европе

праздники мучеников всегда включали в себя ярмарки и базары; в средние века при церквах находились рынки и храм был хранилищем продуктов. О примерах из античности и говорить не приходится. Торговля шла при Дельфийском храме, при храме Аполлона Триопийского, при Авентинском храме, при храме Вольтумны и многих других. Также исконна семантическая связь религии и капитала. Этнографам хорошо известно, что древнейшими банками были храмы, что жрецы и священники занимались ростовщичеством в силу давнишней и «освященной» традиции. Конечно, это явление объясняется в науке наивно рационалистически: «раз вера была тесно связана с торговым рынком, то понятно, что и служители веры, духовные лица, жрецы и монахи должны были принимать деятельное участие в торговых и денежных оборотах. Соседство и близость к тому месту, где разыгрывались страсти людские, где изощрялись способности людские в деле надувательства, должны были вовлечь в это дело и тех, которые выделялись из общин для служения небу. Они роковым образом стали служить мамоне» (Кулишер)[10]. Дело, однако, не в порочной деятельности отдельных духовных лиц, а в храмовой, сакральной традиции. Если духовенство, церкви и монастыри на Руси и в Западной Европе занимались ростовщичеством, если Дельфийский храм отдавал деньги в рост отдельным гражданам и общинам, то все это еще можно объяснить порочными нравами представителей религии. Нужно вместе с тем вспомнить, что каждый греческий храм имел заднее помещение, так называемый опистодом, где хранилась казна, своего рода банк. Этот опистодом соответствовал по своему устройству женским покоям частного дома, 'преисподней', где находились металлы. По доденежной семантике всякое 'золото' и 'серебро', всякий 'металл' означал то же, что и зерно в земле, умиравшее осенью и воскресавшее весной. Казна, лежавшая в опистодоме, была семантически однозначна 'кладу' под землей, зарывавшемуся в могилу умершего. Конечно, генетический смысл этих связей религии с капиталом и торговлей впоследствии, во времена государственности, забывается и затирается идеями корысти.

Первоначальные ярмарки и базары устраиваются — по семантике умирания и оживания тотема-природы — весной и осенью. Бытовая реплика идет независимо от религиозной. На площади-рынке собирается для торговли народ. Тут совершаются договоры и сделки. Товар выкладывается на столы — на те самые столы (еще не прилавки), которые параллельно использованы религией под алтарь, бытом — под обеденный и кухонный стол, балаганом — под сцену. Столы существуют меняльные — будущие банки, торговые для раскладки товара, но и подмостки,

на которые поднимают рабов и выставляют для продажи (якобы чтоб лучше можно было их рассматривать). Храмовый шатер и балдахин, скиния и балаганная 'скена' (палатка, шатер), бытовое архитектурное 'крыльцо' и всякие ложа, завесы и балдахины встречаются тут с торговыми 'скенами'-скиниями, палатками и шатрами. Продающие и покупающие ведут себя как заклятые враги; покупка завершается дружественными отношениями. На базарной площади во время ярмарочных процедур имеют место обычные обрядовые компоненты: борьба, уже принявшая в быту характер состязаний, жертвоприношения, еда в различных видах (и обязательно в форме продажи съестных припасов, горячих пирожков, особых лепешек и пирожных, орехов, фруктов и плодов), с выпивкой и пьянством, а также гулянье, эта бытовая форма процессий, гулянье толпой вокруг и по рядам базара, этот вариант комоса с его эротическим завершением. Тут же параллельно разыгрывается и балаганная обрядность. На форуме находилась и ростра, трибуна для оратора, совсем как в храме, в театре и в атриуме с их креслами, или амвонами, или алтарями. Я уже говорила, и не один раз, что в быту продолжало циркулировать много разновидностей тех до-экономических институтов, которые в одной из своих версий обратились в торговлю. Я говорила о выкупах невест, новорожденных, жертв, о купле-продаже женщин, о денежке мертвеца. Если мне не приходилось говорить об обычае гостя торговаться при угощении, отказываясь и устраняясь от еды, и о поклонах хозяина и его мольбах, обращенных к гостю как к богу, то потому, что в античности не ярки следы этого обряда. Зато там много видов до-денежных денег. Это кроме тессер и симболонов камешки для остракизма со знаками на них, камешки, приносившие 'судьбу' изгнания, гибели; различные жребии, с помощью которых решались все главные 'выборы', греческий 'обол' мелкая денежка, сохранившая свое до-денежное значение в погребальном обычае (ее давали покойнику «для Харона», но до каузальности она представляла собой двойник умершего) и в обычае театральном в форме теорикона. Затем, сюда относятся обломки камня или металла со знаками, которые служили атрибутами судебных заседателей и членов народного собрания; также марки и билеты, кости и домино. Укажу еще, что гостевой институт имел в верхнем социальном плане соответствующий институт проксенов, будущих консулов, которые были попечителями чужестранцев-гостей и одновременно посредниками в торговле.

Заканчивая весь этот раздел, скажу лишь одно. Когда окинешь научным взглядом всю поздне-родовую эпоху в целом, все формы ее жизни, начиная с социальной структуры и кончая об-

рядами ежедневных здорований и прощаний, то она представится, как и религия, только видоизменением уже бывших тысячелетья назад определенных и законсервированных форм. Однако, как ни верна эта картина сама по себе, она не совпадает с существом дела. Продолжение былых форм не просто консервация и пережиток. По античной теории, вся бытийная сторона жизни формальна, потому что всегда и во всем фактична и отматериализована, в противоположность аморфному широкому потоку питающего ее и ею питаемого небытия. Но самая конкретность и фактичность форм имеет свой строгий генезис. Его создает, в данном случае, переставшее существовать мировоззрение. Каждый факт социально-бытовых форм, функционирующих в поздне-родовой эпохе, закономерен по своему возникновенью. Человеческая культура, во всем ее широком объеме, происходит не из ничего, не из одного настоящего, которое каждый раз брало бы на себя всю силу созидания сызнова. Таких принципов творчества в природе совершенно нет; они никогда и нигде не принимаются мировым планом. Напротив, видно другое. История компонуется из одних и тех же материалов, но производит безостановочный процесс перевыбора языка содержаний и форм, не меняя их внутренних постоянных связей. И в данном случае вся прежняя система форм остается в своем прежнем виде. Однако это не больше как сохранение одного и того же материала; это не больше чем отформившийся материал, с которым истории предстоит иметь дело. Он один и тот же, он почти до наших дней как материал все один и тот же. Крепко сидит на своем вековом стержне институт государственности, с управителем, с аппаратом управления, с миллионами управляемых, — вся эта нелепая, если посмотреть со стороны, система большего или меньшего самоубиения, подчинения, страдания. Такое государство по своей идее никогда не могло бы быть создано, если б оно не вышло из не-государства и не пришло к самому себе путем неизбежных и неожиданных перерождений. Не повторяя тотемизма, ничем нисколько не связанное с ним, оно слагается из его компонентов, принявших вид известных форм, и повторяет его общий план, схему его, совершенно изменяя в процессе истории соотношение этих форм и принципы их нового существованья. Войны не могли бы иметь места у народов XX века; тюрьмы, пытки, концлагери, тайные полиции, ордена и привилегии, неравенство людей ни в коем случае не могли бы быть сознательно приняты людским обществом. Вся эта система, в своей условности повторяемая в манере жить, строить дома, пользоваться вещами, обращаться друг с другом, проводить свои дни и ночи, — эта система на тысячи ладов обсуждалась истори-

ей на всех ее публичных дискуссиях, и все же человечество не выходило за известный круг форм, хотя и слишком кровавых, и слишком дорогостоящих. Теперь уже не проливают кровь юношей на алтаре богов для получения блаженства на том свете. Но вместо тотема местности теперь есть идея родины, вместо рода — семья и отечество, и кровь юношей проливается на алтаре отечества во имя патриотизма и тоже какого-то мнимого блаженства. Те же, примерно, условности компонуют и инвентарь науки и искусства. В их пределах живет, борется и жизненно сламывается каждая подлинная личность, хотя и неизменно побеждает новыми творческими достижениями в искусстве и в науке. Но эта новизна, в родильных страданиях рожденная творческим гением человека, по-новому оборачивает старое, и сама очень скоро становится орудием преследования нового творца.

Дело, очевидно, не в одних заблуждениях. Дело в принципах самого миростроения, творящего бесконечное разнообразие средствами одной и той же однотипной механики. Компоненты истории и всей в целом культуры будут, без сомнения, всегда одни и те же. Они всегда будут выражением материального хода вещей, как и материальный мир вещей будет языком их формообразований. Но нет сомнения, что настанет когда-нибудь, как на Новой Земле, эпоха вечного дня, которая так переработает человеческую условную культуру, что наука с трудом узнает ее исторические соотношения и зависимости. Это будет век не пара и электричества, а человека.

С усложнением и расширением условий жизни, с появлением в ней большей гибкости и воздуха обрядовое мышление стирается. Из обряда вырастает праздник, суть которого не совпадает с этимологическим значением термина 'праздный день', день заклятий, в который ничего нельзя начинать и делать, на самом деле обращается в день отдохновения от трудов, в день, вырванный из контекста социально-бытовой, производственной жизни и переданный религии с ее трудами особого рода — сложными и утомительными церемониалами культовых действ, обрядами и обычаями. Праздник представляет собой уже сожительство быта и религии; он — явление позднее; в противоположность простому бытовому обряду с его периодичностью он имеет прикрепление, и очень устойчивое, к одному определенному случаю, к одному определенному месяцу и дню, даже к определенным часам дня или ночи (так называемые «службы» в дальнейшем богослужении). С праздником происходит то же, что было с богами: они отстоялись, они приобрели характер личный, раздельный, специфицирующий. Каждый праздник есть система; в нее вхо-

дит все прошлое обряда как по линии быта, так и религии. В свою очередь, и религия и быт с одинаковым правом считают праздники своей доменой.

По своему основному, специфицирующему свойству праздники отличаются от простых обрядов тем, что носят уже не племенной, родовой характер, а государственный. Они возможны лишь там, где есть правильно организованный культ — со святилищами, жречеством и общиной. Праздник всегда слагается из элементов религии, помноженных на старую бытовую обрядность. В праздничной системе всегда одна часть церемонии разыгрывается в доме, в семье, в роду и носит семейно-родовой, домашний, бытовой характер. Ее другая часть проходит в общегородском, государственном плане, в верхнем ярусе социального здания, где место родовых культов занимает культ религиозный.

Праздники в отличие от обрядов занимают целый период времени, по большей части три-четыре дня; чем более они перерождаются и отделяются от подвижной и живой производственно-бытовой жизни, тем гуще в них уплотняются закостеневшие архаические элементы, требующие уже целого мешка времени, чтоб быть разыгранными в известном церемониале. Их много, очень много, этих празднично-обрядовых эпизодов; то, что когда-то наполняло все производственное времяпрепровождение, теперь умещается при сильной спрессованности в несколько дней, которыми и исчерпывается. Так, например, в Гиакинфии лаконцы в первый день горевали и почти постились, на второй справляли пышный панегирий, на третий приходили в движение и радость, устраивали девичьи процессии, пляски архаического характера, хоры юношей, жертвоприношения; дома господа ели вместе со своими рабами. Адонии справлялись не менее трех дней. За это время происходили и брак Адониса, и его смерть, и воскресение, и посев растительности, и ее жатва, и потопление, и плач по ней, и радость всходов, и сооружение палаток-шатров (скиний, скен, шалашей), и пост, и богатая трапеза, и заупокойные жертвы, и заклание животных, и состязания, и процессии. Сюда входили и все бытовые праздники (свадьба, похороны, еда, выпекание особых пирожков, возведение временных жилищ, приготовление «садов»[11]), и элементы производства (охота, убиение животных, посев и жатва), и обще-племенные моменты (процессии, потопления, принесение жертв), и как бы личные переживания (плач и радость). Каузальной связи между отдельными элементами праздника нет: в одних случаях Адониса сперва венчают, а потом оплакивают, в других — сначала идет траур, а потом ликование. Праздничная система всегда антикаузальна; в ней формально фигурирует связка однозначных метафор, разно-

морфных по своей природе и по изменениям, внешне вносимых «стадиальностью». Каждый праздник связан с годовым календарем; он и есть календарь в действии; чем глубже древность, тем больше праздников, охватывающих, как календарь, весь год — всю производственную, социальную, бытовую, культовую жизнь в ее прошлом, день за днем. Со временем праздники циклизуются и отстраняются от живой жизни, как бы сдаются в багаж религии; из них часть продолжает носить обще-государственный характер (государство якобы принимает ее в свое ведение — неправильное объяснение), а часть остается в домашнем обиходе (культы якобы не принятые государством).

Между праздниками и чисто бытовой, чисто производственной обрядностью создается со временем разрыв. Многие обряды продолжают свою архаическую жизнь в племенных пластах, лежащих ниже государственного слоя. Они идут мимо религии, как бы не зная ее, хотя в религии существуют полные к ним аналогии. Так, например, у римлян был очень древний праздник Аргеи. В его основе лежат два элемента: процессия; потопление кукол в Тибре. Во главе процессии шла фламиника (высшая и древнейшая форма 'жрицы'), шли весталки, понтифики (представительницы и представители былых тотемо-богов и архаических 'жрецов') и шел городской претор (один из высших магистратов, имевших военную и судебную функции, былой 'царь-вожак-судья'). Все они были одеты в траур. Процессия шла от часовни к часовне[12] и доходила до Тибра. Здесь, стоя на мосту, жрецы бросали в реку 27 кукол, сделанных из соломы. Этот праздник интересен религиозным узаконением. Существуют к нему десятки параллелей, не затронутых религией. Обыкновенно это обще-племенные или обще-сельские процессии с обрядовыми вожаками во главе; они носили соломенные чучела-куклы и двигались от жилища к жилищу, доходили до реки или моря и бросали кукол в воду. Чучела из соломы, куклы, подвергались не только потоплению; их сжигали, вешали, женили, венчали на царство; народ при этом плакал и скорбел, веселился и «гулял» (недаром 'гулять' получило и у нас два смысла — 'ходить' и 'пьянствовать', 'кутить'; в русском народном языке 'гулять' значит 'быть в любовной связи'). Тут, таким образом, действует все та же самая, одна и та же обрядовая схема, которая отстоялась за тысячелетия до возникновения поздне-родовой эпохи с ее религией и бытовым укладом. Вот эту, вторую реплику перерождения архаической образности, бытовую, принято называть совершенно неправильно: народной религией — в одних случаях, фольклором — в других. Почему это не фольклор, я скажу ниже. Почему это не народная религия, видно уже из того, что перед на-

ми не народ, а племя, или класс, или сословие; что это не религия, должно быть ясно по всему моему предшествующему изложению.

В религиозном культе с богом делают то, что бог собой представляет. Я уже обращала внимание на пассивность религиозного бога. За него представительствует жрец. Бога несут в процессии. Ему приносят жертвенное животное. Ему творят возлияние. Ему воскуряют. Его моют, окунают в воду, окропляют. Им приобщаются, вводя в себя вино или часть предназначенной для жертвы пищи. Богу жертвуется тело женщины, жрицы или гиеродулы.

Бытовая обрядность отличается от религии активным характером божества. Бога не несут, а он сам идет во главе процессии, вочеловеченный — в лице 'выборного' вожака и самого 'народа', а в до-антропоморфном виде — в форме соломенных кукол. Его не моют, а он топится; ему не кадят, а он сожигается; его не едят, а сам он разрывается; ему не приносят ни человеческой (женской) жертвы, ни животной, ни растительной, а он сам женится, сам умирает и оживает в виде 'сада', 'зерна' в форме добровольно идущего на заклание животного; не вешают в честь бога различных животных или вещи на дерево (как у нас на елку, а в Греции во время праздника Лафрий), но на дереве повисает сам бог. Именно в таком смысле следует понимать выражение θύων в песне элейских женщин, призывающих Диониса: он должен прийти не «стремительно», как насильственно принято переводить это место, а «приводя себя к закланию» (к жертвоприношению)[13]

ЛЕКЦИЯ XXVII

С ростом общественных сил и культуры возникает и растет институт принуждения, называемый правом. Вопреки тому, что о генезисе права писали теоретики юриспруденции (о врожденности чувства нравственного начала, о психической или социальной природе права, о первоначальном слиянии права с этикой и религией, о генезисе права вместе с генезисом общества, о договоре как первой правовой форме), нужно сказать, что право, подобно всем другим видам идеологии, рождается из мировоззрения и зависит от состояния общественного сознания. Оно, как и другие виды идеологии, создается тогда, когда его еще нет, из до-права, не похожего на свою форму в дальнейшем. Подобно этике и религии, оно возникает благодаря понятийному мышлению, в процессе каузализации образа и его расширительно-

отвлеченного толкования. Старая теория о первоначальной стадии полного произвола и «господства страстей» должна быть так же опровергнута, как теория первоначального беспорядочного сожительства полов или теория первоначального социального произвола с его насилием и грубостью («дикостью», людоедством, кровожадностью и т.д.). Наука не знает ни этих «стадных» стадий, ни врожденности каких бы то ни было идей или эмоций (в том числе и стремления к порядку или «чувства должного»). Тотемизм представляет собой систему мировосприятия, единственно возможную для первобытного общества; эта система такова, что она полностью отвечает общественным представлениям о реальной действительности и включает в себя все без исключения понятия, переживания и поступки первобытного человека. В раннем обществе нет власти и подчинения; оно едино. Уже это одно лишает возможности сложиться так называемому праву. Человеческое поведение вызывается в раннем обществе исключительно семантизацией тех физических, материальных и объективно социальных сил, в условиях которых человек функционирует. Он живет в системе тотемистических представлений о природе-коллективе и действует как природа-коллектив, как тотем. Правила и распорядок поведения диктуются только этим; все люди действуют, думают и живут одинаково. Они не могут думать и действовать различно. У них нет отклонений поведения. Чем человек древней, тем больше в обществе упорядоченности и связности. Кровожадность, людоедство, убийства и насилия вызываются не преступностью и «дикостью», а тотемистическим осмыслением крови и смерти.

Право возникает в тот период, когда становится возможным распад единого образа действий на преобладающее традиционное поведение и на уклонения от него. Общество уже должно иметь различные способы действий, то есть прежде всего разные типы мышления, но также и различные социальные группы, большинство и меньшинство, блюстителей традиционного поведения и его нарушителей. Это становится возможным только в родовом обществе, и то лишь в границах двух групп — большинства и меньшинства, разнящихся по признакам племени и рода. Нарушителями могут быть, главным образом, рабы, то есть чужеродный элемент, приходящий со своими местными, особыми традициями, не совпадающими с теми, которые господствуют в племени и роде победителей. Чем родовое общество ближе к своим последним фазам, тем больше выделяются признаки в различии трудовых, а вместе с ними имущественных и социальных функций. Начинается процесс закабаления членов рода и углубление различий среди двух основных групп общества. Это и

есть начало власти с его типичным делением на тех, кто диктует, и тех, кому диктуют.

Возникновение так называемого права, реагирующего на отклонения от традиционного поведения членов общества, выражается, главным образом, в появлении всякого рода карательных мер воздействия. Само собой понятно, что им предшествует сознание известных норм поведения, нарушать которые не дозволяется, — следовательно, сознание не только норм, но дозволенности и недозволенности. Как всегда, это сознание принято считать религиозным. Однако по отношению к религии и этике оно самостоятельно; подобно им, оно рождается благодаря новым смыслам, возникающим из древних форм мировоззрения. Решающую роль и тут играет архаическая метафористика. Нормами считается все то, что было создано ею; не только не может быть речи о каких-то нормативах, врожденных от природы, о внеисторическом «нравственном чувстве» и «сознании должного», но нигде условность не иронизирует с большей силой, чем именно здесь.

Я уже сказала, что так называемое право, возникающее вместе с институтом власти, проявляется в мерах насильственного воздействия. Это, конечно, сильная модернизация. Правильней сказать, что человеческое общество держит перед собой зеркало, в котором видит отражение своего собственного лица, но принимает его за объективную природу и не допускает ни малейшего в этом сомнения. Оно требует безусловного принятия всех условностей традиции, и самое это требование выражает в традиционной категории отождествления нормы и ее нарушения. Так возникает бессмысленная идея нормативного насилия над человеком со стороны человека как ответ якобы на нарушение нормы, как ответ на насилие не нормативное, — словно люди поклялись, чтоб единичная или случайная глупость непременно оплачивалась всеобщей и узаконенной глупостью. Так возникает идея принудительных мучений, сознательно возлагаемых на нарушителя со стороны органа власти — родовой, семейной, племенной, государственной. Это — пеленки права.

Само понятие справедливости, права и правды выросло из конкретного образа 'правый', лишенного какой-либо этической качественности: 'правый' — это тотем-небо, 'левый' — это тотем-преисподняя, а потому в зависимости от статарной причинности 'правый' могло быть и тотемом-преисподней, 'левый' — и тотемом-небом. Когда конкретные образы каузализируются, то (с возникновением уже этики и религии) пространственное значенье этого образа отмежевывается от религиозного и этического. В религии остается тот филиал смысла, по которому 'право',

'правый' 'правда', 'суд', 'закон' представляли тотемов; тут образуются на древней основе божества типа Дики, Фемиды, Юстиции, Номоса и разных загробных 'судей', олицетворений смерти и преисподней. Однако, если б их и не было, все равно существовали бы, вырастая из института власти, подчинение, принуждение и кара.

Самая форма наказаний в силу всего мною сказанного обязана своим генезисом древней метафористике. Право возникает из не-права.

Как это ни покажется странным, но и в области права можно было бы показать полное формальное повторение (подобно тому, что́ вскрылось в религии и социальном быту) словесной, вещной и действенной метафористики, возникшей, по существу, в результате совсем иной смысловой системы. Я имею в виду не только обычное право, соответствующее бытовым вариантам образных форм. Нет, мои слова приложимы и к государственному, и к гражданскому (частному), и к уголовному праву. Прежде всего сюда относится вся судебная процессуальность: основной характер поединка двух сторон, наличие обвинителя и защитника (удваивающих эти обе стороны). Для понимания их метафористической роли нужно вспомнить, что 'суд' Зевса или Озириса осуществлялся с помощью весов и происходил на небе-горе или в преисподней, что 'судьями' считались тотемо-боги. Коромысло весов склонялось 'вниз' или 'вверх', в 'сторону'-небо или в 'сторону'-преисподнюю (сторона=страна); оно давало 'часть', 'долю' 'участь' в смысле конкретной части 'разделенного' тотемо-зверя. Тут же это 'разделение' и происходило действенно, не только вещно: его формой были 'тяжба', 'прение', борьба, словесная и действенная, тотема с антитотемом. Древнейший миф о Прометее в «Трудах и днях» Гезиода так и передает борьбу Прометея с Зевсом в двух ее формах — в виде тяжбы и в виде растерзания и дележа мирового («огромного») быка[1]. Правовая терминология сохранила эту образность: 'тяжущиеся' назывались и в античных языках 'частями', 'долями', 'сторонами' как и поныне, в современных языках (ср. латинское pars — partes). Судебно-юридическая система очень вжилась в наш быт, вжилась до такой степени, что мы не замечаем нелепости ее форм. Условность социальных и бытовых институтов находит свою полную аналогию и в области так называемого права. Однако, если б можно было взглянуть на вещи свежо, если б родиться сразу, сегодня, не считаясь со вчерашним днем, как показалось бы нелепо, что человек судит человека, что вместо обвиняющего выступает другой, который обвиняет, а вместо защищающегося — другой, который защищает. Позднейшая логика говорит, что судья имеет специ-

альные данные, делающие его разбирателем тяжбы, например юридическое образование. Однако низовые суды в том и состоят, что судьи в них 'выборные', прямо из народа, а не люди с юридическим образованием. Таковы и 'народные заседатели', заведомо не-юристы, производящие суд; таковы древние судьи, которые избирались для судебной функции по признакам происхожденья, возраста и пола, но не каких-то особых знаний. Женщины, рабы, бедняки или молодые люди не могли быть судьями. В родовом обществе 'судят' старцы, патриархи-отцы, племенные цари. Понятию 'суда', по древней метафористике, сопутствует понятие 'мзды' Воз-мезд-ие, мзда, месть — слова с одной общей основой. Как 'святость' и 'скверна' передавались единым омонимом, так омонимично понятие 'воздаяния': это и 'кара' и 'награда' Мзда, месть представляет собой нечто обоюдное, двойное, подобно 'договору' и 'клятве' или 'молитве'; сюда входит понятие отдачи, отплаты и возвращения, главным образом обмена[2]. Что обменивалось? Нечто конкретное, конечно: тотем. Это была вещь или живая тварь, 'доля' неба или преисподней. Это была 'награда'-небо (мзда) или 'кара'-преисподняя (месть). Весы 'суда' в руках Фемиды определяют 'правосудие' — это, по Озирису, загробная 'участь', она дает 'приговор' очеловеченным, живым двум 'сторонам'-'странам' или 'частям', борющимся друг с другом. В греческом языке один и тот же омоним означает *цену*, *штраф* и *честь*; *заступничество* и *мщение* (τιμή, τιμωρία); божества кары, Эринии, лингвистически сродные Эриде, являются богинями преисподней и смерти, бешенства. Точно такова у римлян Фурия. В латинском языке к основе fur-fun, far-fas принадлежат такие слова:

fur	вор	far	хлебный злак (пшеница)
fur-fur	отруби	fas	божеское право, божеский закон
fur-or	бешенство, воровать		
fur-vus	темный, страшный, мрачный		
fur-nus	хлебная печь		
fun-us	похороны, труп, убийство		

Мне уже незачем подробно раскрывать общий смыловой генезис таких образных понятий, как 'хлеб', 'злак', 'вор' 'смерть', 'право' Я сравнила бы греческое φως, *свет-вор*[3], — с латинским fas, *божеское право*, и fur, русское *вор*. То, что в одном аспекте закон, свет (небо), то в другом бешенство, воровство (света, конечно), похороны, мрачное (преисподняя)[4]. Так и в следующей группе:

vindex	спаситель-защитник, мститель
vindicta	спасенье, защита, кара, месть

Рядом с этим, vindicta означала ***вещь, палку***, которой претор прикасался к голове раба, давая ему этим 'освобождение из рабства' — оживание. Я обратила бы внимание, что основа vin и vind входит в термин 'вино' (vinum) и 'вина', омонимная близость которых в русском языке представляется мне закономерной[5] Что до латинского языка, то термин ultio имеет такое семантическое сообщество[6]:

ultio	месть, кара
ulter	по ту сторону, крайний, последний
ultro	по ту сторону, взаимно

Нетрудно понять, что́ за 'страна' находится 'по ту сторону', самая крайняя: это одна из двух взаимных 'сторон', с которой связано представление о 'мести' и 'наказание' В истории права институты мщения считаются происшедшими из животных инстинктов, из диких страстей; однако их генезис мировоззрительный, аналогичный всем социальным и религиозным условным институтам. Кровная, кровавая месть не восходит, как это принято считать, к родовой эпохе с ее связями по крови. Кровная месть гораздо древней, чем понятие 'крови' родовой эпохи. Она покоится на образе 'пролитой крови' аналогично пролитию крови посвящаемых юношей или жертвенных животных, аналогично омываемым и окропляемым кровью алтарям и жертвенникам, косякам дверей, земле.

ЛЕКЦИЯ XXVIII

Разрывание на части тотема, давшее столько разнообразнейших вариантов в религии и в быту, в праве приняло форму наказания. У многих первобытных народов было принято разрезать на куски живых врагов и преступников; должников разрубали на части, истязали, обращали в рабство, вырывали из тела куски мяса. Этнографы показывают в этом отношении реальную подоплеку в сюжете о Шейлоке, требующем от должника фунт живого

тела (мяса). Здесь, в разрываниях, и лежит генезис кровавой мести и кровавых наказаний; тотемизм напоминает о себе и тем, что преступник и его жертва представляются коллективными и безличными: группа людей 'мстит' группе людей, род роду, племя племени, семья семье. Тут возникает и самая возмутительная из всех форм человеческого насилия — идея ответственности невинного за виновного, та идея, диапазон которой расширен государством, словно резина мяча, до максимальной упругости, начиная с идеи заложничества и кончая идеей патриотизма с его требованием смерти многих ради жизни нескольких.

Родовая эпоха изменяет только содержание этих образов, каузализируя их. Получается значение 'вины' и 'возмездия' как следствия и причины. Однако самое понятие 'возмездия' и 'наказания', верней, самая связь между нормой и известным ее нарушением, 'виной', между 'виной' и 'наказанием' за вину держится на семантическом тождестве поступка и проступка, проступка и кары. Понятийное мышление каузализирует это тождество, тем самым закрепляя его. Так создается понятие талиона, этой основы так называемого права, и не только архаического, но с известными тонкостями и ухищрениями и современного: за око — око, за вину — вина. Однако это «за» несет большие смысловые сдвиги. Нарушение нормы запрещается только нарушителю, но в отношении к нарушителю нарушение той же самой нормы дозволено. В этом логически и заключается «право». Ока вырывать нельзя; но если кто-то вырвал у кого-то око, то следует и у него око вырвать. Человек совершил насилие: он украл, ограбил, убил. Этого человека следует лишить имущества, предать смерти. Теоретическая основа права лежит на образном тождестве действия и действующего, на полном образном равенстве, на докаузальности поступка и ответа на поступок — 'вины' и 'кары'

Из этого вытекает вся карательная система во всех ее модификациях. Идея штрафа была бы невозможной, если б обмен денежным 'знаком' не означал того же самого, что обмен жизнями или вещами: за нарушение нормы можно 'откупиться', совершить 'выкуп' вины, искупить себя, совершенно так же, как это практикуется в религии или в торговле. Можно откупиться от любого преступления, вплоть до убийства: нет такой вины, которая не допускала бы наказания штрафом. Историки права ошибаются, когда думают, что денежное наказание моложе казни, являясь его позднейшим смягчением. Так же ошибались этнологи и историки религии, считая, что бескровные жертвы древнéй кровавых, что принесение в жертву кукол, изображений частей тела и т.д. — более мягкая, поздняя замена человеческих жертвоприношений. Как раз наоборот. Идея денежного искуп-

ления вины настолько бессмысленна, до такой степени нет ничего общего между совершенным поступком и уплатой денежных значков, что было бы совершенно непонятно, как убийца мог откупаться суммой денег от членов рода убитого, или как в наше время за неправильное, с точки зрения закона действие (например, за оскорбление, брань, особый переход через площадь и т.д.) можно заплатить, словно за товар, 25 рублей или дороже, смотря по стоимости проступка. Стоит, однако, взглянуть на параллельную форму денег — на камешки и обломки металла с клеймами, — чтоб понять генезис штрафа. В Греции одним из видов наказания служило изгнание с помощью остракизма: глиняный черепок, этот архаический до-денежный знак, означал сам по себе 'изгнание', отсутствие (лишение) огня и воды. Можно было, в одном случае, получить обломок-освобождение, спасение жизни, в другом — обломок-гибель; тотемо-космосы огонь и вода могли отсутствовать или быть в наличии, — и это дублировалось метафорой деньги, черенка, камешка. Так денежная 'мзда' стала обмениваться на 'вину' смерти (убийства).

Точно также эквивалентно 'смерти' и всякое 'заточение' Совершенно нелепа идея тюрьмы как ответа на преступление. Но она становится понятной в свете архаической метафористики: 'узы' — метафора смерти, и древние преступники, подобно пленникам и рабам, — 'узники', а тюрьма у древних народов значит 'узилище' Архаическая тюрьма, место 'заточения', аналогична преисподней; это темная, мрачная яма, всегда 'подземная' — подземелье, где в полной темноте и бездействии сидит, скрытый от света, 'связанный', носитель 'смерти' Позднейшие кандалы, каторга, тюрьмы без света, с решетками на окнах, заточение или тяжкая, сверх сил человеческих, работа, концлагери с их системой жестокости — это все человек создает в рамках тотемистической традиции, и часть людей культивирует эту традицию — эксплуататоры практически, юристы теоретически, а часть людей восстает против нее и силится ее опрокинуть. Обнажена эквивалентность 'поступка' и 'наказания' во всякого рода казнях. Здесь идея талиона совершенно ясна: 'вина' есть 'смерть' и ответ на 'убийство' — 'убийство' В средние века замечательны своим открытым смыслом ордалии. Если 'лишение огня и воды' в рационалистическом античном праве логизировано и каузализировано до максимальной степени, то у средневековья с его мистицизмом 'огонь' и 'вода' выступают в их метафорическом значении: человека судят вода и огонь; человека судят путем воды и огня; человека погружают в воду или испытывают огнем, и, если на нем 'вина', тогда он 'погибает' Этот суд огня и воды — бога суд; в древности его чинят жрецы, и он так же бытует в религии, как и в праве.

На идеях тождества виновного, вины и наказания покоятся такие кары, как побиение камнями, ослепление, сдирание кожи, отрывание частей тела (рук, ног, ушей, носа etc.). При нарушении межи человек отождествлялся с межой и терпел одну участь с нею: за перестановку камня его закапывали до головы, а горло перерезывали плугом (голова-камень); за сдирание коры или ветки с дерева разрезали ему живот и приколачивали к дереву кишку, причем нарушитель должен был ходить вокруг дерева, пока оно снова не покроется корой или ветвями (человек-дерево, кишки-ветви). Женщины, метафорически отождествленные с землей и домашней скотиной, наказывались зарыванием в землю и впряганием в телеги. Котляревский, Сахаров, Снегирев[1], идя по следам Гримма, приводят много примеров сожжений на костре, потоплений и зарываний, которые служат для умершего почестью, а для живого — позорной казнью. То, что первоначально 'преступник' представлял собой олицетворение совершенного им 'преступления', хорошо видно по очистительной и сатурнической обрядности, где сходятся независимые друг от друга варианты быта, права и религии. Фармаки, мнимый царь Сатурналий, козлы отпущения, носители 'скверны' — эти все былые антитотемы замещаются в родовую эпоху преступниками. Остается форма, смысл забывается; преступник, олицетворение смерти, каузально считается заслуживающим умерщвления за совершенное им преступление. Но его не просто убивают, или бьют, или выгоняют из поселения. Нет, он проводится к наказанию через институт древней обрядности; он сперва перевоплощается, как актер, в носителя скверны, переживает всю эту роль во всех ее перипетиях (включая удовольствия и привилегии) и только тогда подвергается позорной казни. 'Наказание' есть первоначально 'смерть' Оправданий древнее право не может знать, но 'примирение', метафорический эквивалент 'воскресения из смерти', было возможно и принято. Оно проходило в формах, созданных смысловым значением метафоры 'оживания' В родовую эпоху обе стороны могли 'помириться' и прекратить кровавую 'месть', хотя бы дело касалось убийства: именно с 'убийцей' и возможен был 'мир' вопреки всякой, казалось бы, логике. Форма, в какой совершался 'мир', должна показаться неожиданной для тех, кто уверен в исторической незыблемости логических построений. Производительный акт с женщиной, женитьба — вот основная форма примирения с убийцей. В науке принято считать, что женитьба, принятие преступника в члены рода, прекращала родовую месть. Это наивно и неверно. Тут дело не в дипломатичности браков, а в предпосылках к возможности возникновения такой «дипломатии». Нужно вспомнить другие фак-

ты: идею убежища, например идею неприкосновенности преступника, который прибегал к алтарю; спасение преступника, если он встречался с весталкой; снятие мести в тех случаях, когда женщина обнимала или покрывала своей одеждой преступника; наконец, женитьба. Эти примеры восстают против нашей современной логики и говорят о качественно иных формах мышления. Образ 'женщины'-преисподней — вот что тут задает тон. Обряд 'покрывания' преступника женской одеждой равнозначен умерщвлению. Точно так же семантически звучит и роль весталки. Дело вовсе не в святости ее сана, который приносит виновному помилование. Дело в метафорическом воплощении весталкой образа смерти-огня. Преступник уже переживает смерть, уже проходит преисподнюю, когда 'женится', когда покрывается женской одеждой или женским телом (обнимается женщиной), когда встречается при отводе на казнь с весталкой. Идея казни более осмысленна и гуманна у первобытного дикаря, чем в цивилизованных обществах: при ее создании имелось в виду оживание казненного. По этому представлению, преступник, пройдя фазу смерти, получал возможность снова жить. Месть погашалась.

Для проверки можно обратиться к славянскому обряду примирения, к так называемой 'покоре' Убийцу приводили мстившие члены рода на кладбище, и там разыгрывалась смерть убийцы и его оживание: преступник ложился на могилу того, кого он убил, а мститель как бы засекал его мечом. В ответ на это убийца просил «оживить его», и мстящий родич отходил со словами: «Оживляю тебя для господа бога». Такова же функция и алтаря, первоначально могилы, где преступник находил 'прибежище' Смерть считалась 'гостеприимной', 'широкодверной', но не в позднейшем модернизованном значении, а как дубликат 'гостей' в их первоначальном значении; на преисподнюю поэтому распространялись первые понятийные представления о 'гостеприимстве' и 'прибежище', человек у алтаря получал право неприкосновенности, подобно 'умершему', 'трупу' — той неприкосновенности, которая вытекает из до-религиозных представлений о 'скверне' о смерти.

Итак, все это говорит о том, что первоначальное, до-правовое наказание представлялось как смерть, но с последующим неизбежным оживанием. Возможно, что на этой основе возникла и правовая мысль, сама по себе бездоказательная, о прекращении вины преступника после отбытия им наказания.

Использование одного и того же культурного наследия создает полный параллелизм в праве, в социальном быту, в религии. Там и тут клятва, там и тут договорное начало. То, что в религии

обет, завет, то в праве завещание; религиозное 'испытание', бытовые институты 'искусов' в области права — пытка, одна из форм божьего суда; религиозная идея искупления и торговая купля-продажа здесь, как я уже говорила, выкуп и денежный штраф. Приведу к этому месту еще одну языковую иллюстрацию. По-гречески λύσις значит *освобождение*, *избавление*, но и *уничтожение*, и *выкуп*, *взнос*, *уплата*; λύσσα — *бешенство*, аналогия к римской Фурии; λύτρον — *выкуп*, *выкупные деньги* и термин для религиозного 'искупления'[2].

То, что в области права наказание, то в религии праздник. Культовое прохождение через огонь и всякие праздники свечения и огня соответствуют пыткам, сожжениям и испытаниям в огне; водосвятия, омовения, погружения в воду, «купели» принимают в праве характер потопления и испытания водой; праздники дерева, подвешивания на столб, висения находят аналогию в повешениях, в распинаниях и в привязывании к позорному столбу, в смерти на колу, в удушениях. Нет такого праздника или его элемента, который не имел бы параллельной формы в быту и в праве в виде наказания. Тут то же разрывание на куски и пролитие крови, тот же поединок, то же шествие с 'преступником' всем племенем (или в древности езда преступника задом наперед на осле). По связи 'огня' и 'производительного акта' создается праздник богинь и богов плодородия с огневыми действами (например, в культе Артемиды Эфесской или Геракла, Гефеста, Афины). У древних евреев за блуд существовало наказание огнем: «если дочь священника осквернит себя блудодеянием... огнем должно сжечь ее»[3]; таков же обычай у древних славян — наказывать огнем девушку, потерявшую невинность. В священных сказаниях божества сбрасываются со скалы в океан или в преисподнюю. А среди людских наказаний существовало и такое: мужчину переодевали в женское платье и сбрасывали со скалы. Укажу здесь же, что религиозная татуировка, символические обозначения богов, самые их изображения на монетах находят параллель в римском клеймении преступников, военнопленных и рабов.

Так называемый символический характер древнего права (совершение при судопроизводстве определенных символических действий) на самом деле представляет собой совокупность традиционных метафорических форм, вещных, словесных и действенных. Я уже говорила о виндикте: 'освобождение' раба состояло в том, что претор касался головы отпускаемого на волю раба особой палочкой. В греческом и римском быту существовал специальный головной убор из войлока, который можно было носить только больным, просителям и свободно рожденным лю-

дям; римские фламины надевали на голову остроконечную шерстяную шапку. Рабы не имели права носить войлочного пилоса. В правовой обрядности одевание войлочной шляпы на голову раба означало 'освобождение', выход раба на волю.

Как я в свое время говорила, каждое занятие, каждое социальное положение, каждый пол и возраст имели свой вещный атрибут: одежду особого типа, обувь, головной убор, всякие вещицы и вещи. В обычном праве эти атрибуты получают правовое значение, поздней — символико-правовое. Судебное действие разыгрывается, совершенно, как драма, базируясь столько же на древней семантике вещи и действия, сколько и на древней семантике слова. Вот почему античное (и особенно средневековое) судопроизводство носит такой вещный характер и воспроизводится в действиях, получающих значение символических.

Я уже указывала, что греческая гелиэя метафорически создавалась по аналогии с солнцем, с солнечным кругом, с площадью, с народным собранием. Этот суд присяжных был видоизменением 'народа': присяжные заседатели представляли собой 'выбранных по жребию' из народа, а функции народного собрания и народного суда присяжных оставались, по существу, очень близки. И суд, и народное собрание совершались в родовую эпоху на агоре, площади-рынке, локальном эквиваленте 'суда' и 'народа' Гелиэя имеет такое лингвистическое окружение[4]:

ἡλιαία — афинский суд присяжных и самое место суда;
ἥλιος — солнце;
ἅλιος — солнце по-дорически;
ἁλία — народное собрание (дор.), ἁλίη (ион.);
ἅλις — кучей, толпой;
ἅλς — соль, море;
ἀλέω — молоть.

Здесь обычное значение одной и той же основы: солнце, народ, все, толпа-куча, море и т.д. К этой же основе, несомненно, относится и судебный термин ἁλίσκομαι (ср. такие формы, как ао. ἥλων, неопр. ἁλῶναι, прич. ἁλούς, сосл. ἁλῶ, жел. ἁλοίην), *быть уличенным, осужденным* (с родительным наказания) — термин, означающий *быть плененным, быть мертвым*. Сюда же примыкает позднейший термин ἀλίσγημα, *осквернение*.

Каждый гелиаст получал цветную палочку, соответствовавшую окраске дверей того здания, где происходил суд. Эти палочки очень интересны как архаический деревянный вариант денег; гелиаст в обмен на 'палочку' получал симболон, который, в свою очередь, заменялся 'деньгами', одним-двумя оболами. Я уже говорила, анализируя теорикон, что один-два обола пред-

ставляли собой смехотворно малую ценность и что это не в экономическом, а еще в метафорическом значении 'деньги', правовой атрибут 'судьи' Деревянный обломок ('доля' тотема) стадиально повторяется каменным и металлическим обломком, симболоном и денежкой.

Место суда огорожено, подобно всякой арене или святыне. В средние века это, как и в античности, круг, усыпанный песком или выложенный соломой: можно представить себе цирковую арену, или орхестру театра, или храмовую солею. Главные судьи сидят на особых возвышениях, к которым ведут ступени. Эти 'седалища' аналогичны 'кафедрам' ораторов, 'трону' царя, 'алтарю' бога (поздней — амвону), балаганным подмосткам с несколькими ступенями. Стороны занимают два возвышения, подобно актерам и священникам. Отсюда они произносят, как и те, свои речи — словесные поединки. В средневековом суде этот поединок носит действенный характер: на арене, при судьях обе стороны присягают, принимают причащение и дерутся с помощью палок и щитов (метафорическое единство евхаристических и судебных действ). Я сказала: «присягают». Да, то, что в религии клятва-обет и клятва-молитва, то в праве клятва-присяга; клянутся не богам, а именем богов, причем свидетелями и судьями предполагаются боги.

Кроме двух противоборствующих 'сторон' есть еще тут два сосуда для камешков голосования. Нужно вспомнить не только две чаши 'участей' в весах Зевса, но и два его знаменитых сосуда — один с добрыми, другой с гибельными дарами. Зевс наделяет ими людей с их рождения. Это тоже две 'участи', две доли неба-преисподней. В родовую эпоху и позже два сосуда с камешками выполняют функцию наших бюллетеней или шаров голосования, отсюда и ведущих свой генезис, но своим возникновением эти обломки камней-смерти и камней-жизни перед лицом 'судьи' дублируют две 'части', две 'страны', две 'стороны' — обвиняемого и обвинителя.

Античное судопроизводство сохранило обычай судебного красноречия и функций прокурора и адвоката. Ораторство является древнейшим жанром Рима. Похоронные речи, похоронные 'славы' чрезвычайно архаичны, и Рим начинает именно с них. Логос-смерть и логос-жизнь единоборствуют друг с другом; место агона — могила, судебное возвышение, сценические и храмовые высоты. Суд первоначально загробный суд, но не правовой. Нужно все время не упускать из виду, что античный 'суд' параллельно протекает в театре и при народных состязаниях (так называемых играх); суд правовой не больше как вариант загробного суда, получившего новую смысловую направленность, и не-

даром его основная функция — карать, присуждать 'смерть' или 'мзду' (в то время как сценический и игровой суд пошел по линии присуждения 'награды', победы, славы, то есть жизни).

'Стороны' в судебном процессе семантически совершенно соответствуют 'актерам' и 'жрецам' Они одеты торжественно, увенчаны, произносят свои монологические диалоги в том же словесном и действенном стиле, что́ и актеры, — не только говорят, но и играют. Зрители присутствуют в суде, как и в театре: они аплодируют или свистят, напоминая о том времени, когда 'судьей' был весь коллектив в целом, а не только один 'царь', или одно 'народное собрание', или одни 'присяжные' и 'судьи' Известно, что средневековый суд, и особенно ордалии, судебные поединки, пытки и казни представляли собой народное зрелище. Трудно сказать, что такое римские послесудебные сценические мартирии, или гладиаторские игры, в которых гладиаторами являются преступники, — что́ это, зрелища или публичные казни?

В средневековом процессе, когда происходили судебные поединки между женщинами и мужчинами, мужчину по пояс зарывали в землю. Этим он уподоблялся женщине, становился Геей в ее классическом образе: однако такая метафористика, пройдя через каузализацию, объяснялась желанием сделать скидку на слабость женщины, уравнять силы мужчины с женскими. Так примерно продвигается вперед вся человеческая культура. Условная от конца и до начала, возведенная из кирпичей давно забытого мировосприятия, она беспрерывно претендует на логичность и целесообразность своих выражений. Она верит в прогресс и в новшество. Наука осторожно и скромно поправляет в ее руках вожжи. Но люди противятся таким жестам. Им нужна такая теория, которая оправдывала бы их терпение и косность. Это нужно им, чтоб не терять права страдания, но нужно и тем нескольким, которые торгуют с барышом патриотизмом, правовыми институтами, укладом жизни, формами и идеями наук и искусств.

Солнце, бедный тотем, показывается людям за несколько оболов только на пляже.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Эпилоги возможны не в одних романах, но и в научных исследованиях. Сказать вкратце о последующей судьбе того, чему посвящена книга, законно для любого жанра.

Есть своя судьба и у тех семантических понятий, которые я выше рассматривала. Я брала их в нескольких исторических эта-

пах, когда они еще не представляли собой никакой идеологии, а просто были «семантикой», то есть системой непроизвольно сложившихся осмыслений окружающего.

Зачем же я брала «дикаря», «семантику», первобытную давность?

Когда спрашивают, как совершился переход от не-литературы к литературе, то думают, что история имеет рогатки и что одно явление уходит, другое приходит ему на смену, наподобие пассажиров, и все явления «следуют друг за другом».

Что предшествовало античной литературе, не имевшей никаких предшествий? А вот это самое и предшествовало ей: дикарь — семантика — первобытная давность. Ей предшествовала семантическая система последних этапов родовой эпохи. Но это бесспорно, и мне незачем было бы ломиться в открытую дверь. Однако стоит мне иначе оттенить свою мысль — и сразу дверь окажется закрытой.

Не в предшествиях дело. Я ведь хочу сказать, что показанная мной система семантики в формах религии, быта, права — что это и есть античная литература, что античная литература представляет собой ту же религию, то же право, тот же быт, получившие иное качество, иные функции (за доказательствами я отсылаю к своим работам, особенно к «Происхождению греческого романа»). И потому-то я так ратую за опровержение генезиса античной литературы (например, греческой трагедии) из религиозных начал. Античная литература сама есть то самое семантическое начало, которое отложилось и в религии, но она из религии не произошла, особенно из той кристаллизовавшейся идеологии, которая стала «религией».

Семантическая система первобытного общества имеет к античности прямое отношение. Это мастерская ее форм. Античная история возникает непосредственно из истории родо-племенного общества. Но вся суть в том, что «непосредственно возникает» вовсе не значит «продолжает». Напротив. Вбирая в себя предшествующую культуру, делая эту культуру своей органикой, античность обращает ее в новое качество, порывающее с какой бы то ни было первобытностью.

Переходное состояние от мифологической образности к новому мышлению понятиями, имеющему решающее значение для формирования античных идеологий, дало начало фольклору. Античная религия, античное искусство, античная литература насквозь фольклористичны.

Впрочем, тут требуются оговорки. О каком фольклоре идет речь, когда мы имеем дело с античностью?

Литературоведы понимают под фольклором какой-то промежуточный жанр устного творчества, приуроченного к крестьян-

ской среде. Абстрактное общее понятие «фольклор» относится к законченному, самостоятельному явлению, к некой особой области, лежащей в стороне от индивидуального искусства. Такой позднейший фольклор имеет обособленное бытование.

Фольклора в подобном смысле античность не знает. Можно сказать в этом отношении парадоксально: в античности нет фольклора. До нас не дошло ни одной сказки, ни одной эпической песни; Рим беден даже мифами. Но почему же так? Потому что античный фольклор разнится от средневекового. В античности он еще не самостоятелен и не отделен от других идеологий. Как понятие античный фольклор означает известный этап прохождения идеологий, известное их качество и состояние, но не какое-то самодовлеющее жанровое явление, вообще не жанр.

Античный фольклор базируется на мифологии, формально ничего в ней не нарушая. При этом, однако, прямые смыслы мифа для него забыты. Стараясь максимально сохранять формальную точность в пересказе словесных мифов или в повторении определенных действий, античный фольклор не помнит и не понимает того, что создало эти мифы, вещи, действия, — их семантику. Как и мифология, этот фольклор носит массовый, до-индивидуальный характер. Но у них коренное отличие: фольклор «использует» миф, то есть берет его в уже готовом, сложенном виде — не «творит» мифа. Фольклор не первичное, а вторичное по отношению к мифологии явление. Но, беря в готовом виде миф, античный фольклор наполняет его новым содержанием, в зависимости от той идеологии, которая на нем строится. Он может дать структуру религии, философскому жанру, правовой норме, произведениям искусства или науки. Но почему это именно фольклор, а не просто мифология? Потому что мифологические образы тут перечитываются возникающими, пока еще только конкретными понятиями. Центр тяжести античного фольклора лежит в мышлении, но не в носителях фольклора — поющих или пишущих, крестьянах или горожанах. Античный фольклор — явление не то что массовое, но всеобщее, исторически-обусловленное и в своем возникновении, и в своих особенностях. Оно отграничено греко-античной эпохой, которая сама представляет собой переход от племенного и родового строя к особому строю — городовому, сохраняющему много элементов родо-племенных, с государственными начатками. Разумеется, в позднем Риме появляется уже обособленный вид такого фольклора, который нам привычен в Европе.

Античный фольклор еще весь лежит в прошлом, но он изменяет функции этого прошлого и делает его основой живого настоящего. Для античных идеологий он представляет собой при-

мерно то же, что крито-микенская культура для «исторической» Греции: это не передаточная инстанция, а нечто «инакое», на основе которого создается противоречащее ему «свое».

Фольклор Греции представлял собой мифологию без мифологического содержания, мифологию такого рода, вся формальная сторона которой оставлена в неприкосновенности, а смысл и направленность содержания изменены в сторону нового миропонимания. Такая мифология проходила в религию, где впервые получала культовые черты и становилась «словесами». Былые мифологические вещи делались культовыми вещами, а былые мифологические действия, закрепленные обычаем и законом, обращались в обрядовую часть культа. Но рядом с религией рождалась в понятизме и другая форма фольклора — художественная. В ней миф принимал характер повествования, обряд — зрелища, ритм — мусического элемента, вещь — украшения.

Античный фольклор, как и всякий фольклор впоследствии, насквозь был «мирским». Никаких культовых элементов в нем не заключалось. Но религия строила на нем весь свой формальный материал. Если и до наших дней нельзя определить, является ли елка принадлежностью религиозного праздника Рождества или детской праздничности; если окорок и куличи одни относят к культу, другие — к праздникам бытового порядка, то в древности особые формы еды, убранства деревьев и т.д. существовали и в культе, и вне культа, в бытовой обрядности. Фольклорный характер античной религии положил резкую грань между древними и новыми формами религии.

Религиозное мировоззрение создавалось непроизвольно. Понятие «высшей силы» сложилось под влиянием отделения и усиления объекта, умаления субъекта. Античная религиозная мысль представляла себе богов могущественными, а человека — ничтожным и слабым. Здесь заложена альфа и омега религии.

Я сказала, что фольклор не творит, а использует готовый миф. Новая черта в нем та, что он, античный фольклор, уже является осознанным миропониманием и смотрит как бы со стороны на лежащий перед ним материал, который он может компоновать или направлять по-своему. Но в нем нет резких индивидуальных отличий, которые характеризуют позднейшее искусство; его отличия — это больше отличия эпох, чем личностей. Такая неповторимая вещь, как верность античных авторов жанровым структурам и всей фольклорной традиции, говорит о том, что личность античного автора рождалась в недрах самой этой традиции, еще не противореча ей. Конечно, там, где царит одна стихийность, где господство традиционности безраздельно, искусства еще нет. Искусство требует замысла, цели, личного

отношения к материалу. Сейчас никто не понимает коллективности в виде хорового начала — «народ»-де поет совокупно, всем миром. Авторство, разумеется, всегда сольное, чтоб не сказать «индивидуальное». Но суть вся в том, что такая индивидуальность или сольность полностью совпадает с коллективом. Поэтому безразлично, каково имя или лицо того, кто первым сочинил песню. Вся ее фактура традиционна, все отношение к ней коллективистично. Никаких личных отклонений («оригинальности») в ней нет. И недаром вокруг Гомера шел спор племен: эпос, в сущности, не имеет племенной «пра-родины», потому что он складывается многими племенами, на многих родинах, тысячелетиями. Пока нет объединения племен, нет и эпоса, а есть отдельные песни об отдельных героях.

Античный эпос проходит под знаком образного мышления. Из него прорываются первые ростки будущих понятий, находящихся здесь в самом зачаточном состоянии. Все же наиболее архаичные пласты образов уже перекрыты первичными понятийными представлениями. И хотя самый древний античный эпос корректируется более поздними эпохами, его начала характеризуются конкретностью смысла и полным отсутствием обобщения и метафоризации. Такой характер поэзии возможен лишь там, где общественный коллективизм не нарушен никаким личным началом. И все же личное начало рождалось именно из этой поэзии.

Древнее художественное сознание имело свои активные и пассивные формы, но чисто внешние. В самые первые периоды его особенность заключалась в том, что оно (подобно религии) выделяло активного «поэта» («искусника») и пассивную «толпу» слушателей, зрителей. Только с появлением индивидуального творчества станет возможным обособление активного и пассивного начал внутри самого сознания и появится искусство с его творцами и с его силой воздействия на не-творцов (как и в религии — разделение на верующих и неверующих). Чем искусство древней, тем меньше разницы между активными и пассивными формами художественного сознания, тем воздействие искусства сильней; мы удивляемся, узнавая, какое мощное влияние имело на древних людей их искусство.

В родовую эпоху искусство еще не рождается. Оно еще не характеризуется отделением от других форм идеологии — не в смысле дифференциации из чего-то единого и цельного, а в смысле самостоятельности и спецификации своего собственного бытия. Живое рождается в тот момент, когда оно начинает дышать и питаться посредством своих органов; как полно ни было бы оно сформировано, до рождения оно дышит и питается орга-

нами матери, жизненными соками матери. В едином плане природы духовное бытие рождается и живет точно так же. Подлинный процесс становления протекает до рождения; спецификация появляется в результате перехода в противоположное состояние, из лаборатории небытия, наделяющего явление всеми его будущими свойствами, в формообразующее и отграничивающее бытие. Всегда есть момент, когда явление вдруг полностью предсказывает само себя, временно обнаруживая все свои качества сразу; потом этот расцвет быстро угашается, начинаясь, как опера после увертюры, с самого начала. Подобно прологу в трагедии, явление совершает первый выход в полной досказанности всего своего замысла в целом, но затем природа требует от зрителя, чтоб он все забыл, и действие начинает развертываться уже вторично, во времени, в каузальности времени. Здесь создаются преграды и препятствия, тот великий для физики закон сопротивления, который заставляет инертное тело двигаться и жить. Мы называем его в социологии злом, миром несправедливости и неправды, тиранией, гонением, эксплуатацией.

Система новой культуры сознания складывается на основании тех самых принципов построения, которые были и раньше в прежних системах. Тотемизм — это увертюра к будущим культурам, это пролог будущей человеческой «трагедии». Он сразу все открывает и прячется, как угасшая комета. Потом культура начинает свой путь сызнова, варьируя во времени и в каузальности все сказанное раньше. Каждая новая система сознания открывает все новые и новые интерпретации реального мира; но материал, но принципы построения систем остаются одними и теми же. Повторяясь в большом и в малом, идеологические системы, каждая на свой манер, неповторимо истолковывают реальный мир, независимо друг к другу, друг к другу повторно, и сами представляют собой нескончаемые видоизменения трактовок, в которых выражает себя реальный (материальный и духовный) мир. Сознание исторически осмысляет действительность, действительность исторически выражается в человеческом сознании.

Вся идеология происходит и создается благодаря вторжению иных смыслов, не бывших ранее. То, ставшее этим, дает жизнь: перемена, изменение соотношений.

У человека родовой эпохи имелись не только материальные «запасы» (на что социологи любят указывать), но и множество представлений, речений, действий, вещей — запасы культурные. Традицию своих поступков, вещей и слов человек поздне-родовой эпохи очень оберегал, создавая на ее основе новые культурные явления. С одной стороны, хранилищем древней традиции служила религия. Это был искусственно сконструированный

неживой мир, где не могла найти отражение трудовая деятельность человека. Законченной религии еще не было, но уже создавалась особая область, где оседали в законсервированном виде отработанные веками представления.

Рядом с этим шел и другой процесс. Тот же самый идеологический материал подвергался переработке под действием живых и актуальных запросов человека, выраставших из его общественной и трудовой деятельности. Человек и отходил от традиционных слов, вещей и поступков, но и снова приближал их к себе, и создавал с ними новые смысловые связи, и в эти связи по-новому включался. Такой процесс мы привыкли называть культурой. Действительно, потеряв свои прямые смыслы, древнее мировосприятие получало функцию культуры.

Реалистическое мироощущение рождалось двояко — и в виде объективного исторического процесса, и как определенное субъективное осознание действительности. В первом случае оно вступало в конфликт с мифологизмом и не переставало бороться с религиозным мышлением. Но понимание реального в умах самого общества возникало очень своеобразно и противоречиво.

Религиозный образ, при всей его каузальности и примитивной абстракции, питался мифологическими представлениями. Он их перерабатывал, но исходил только из них. С помощью этого религиозного образа человек строил свою антиреальную реальность, что с огромной силой сказалось потом в античности. Нет никакой возможности отрицать, что античность имеет реалистические результаты, но их предпосылки антиреалистичны: они построены на фикции действительности, на «обманном» уподоблении ей (иллюзия, ἀπάτη); античная «иллюзия» — обманная, только лишь наружная, без сути, действительность. Там, где греки и римляне хотели показать реальность, они впадали в вульгарнейший натурализм. Напротив, где они оставались (как им казалось) в области высокого и были уверены, что «иллюзия» ими отброшена, там-то объективно появлялась реалистичность.

Этот объективный исторический процесс становления реалистического мировосприятия, связанный с возникновением первых понятий, шел своим чередом. Новые трудовые и общественные формы раздвигали умственный кругозор человека. Они открывали ему земную жизнь людей, взятую в аспекте реального окружающего, хотя бы и самого поверхностного. Вещи, наружность, внешние факты стали интересовать поздне-родового человека и бросаться ему в глаза из всего его повседневного окружения.

Мысль этой эпохи уже связывает отдельные черты явлений; однако она их видит и связывает еще очень лапидарно и произ-

водит этот процесс методами не абстракции, а через прежнюю образную конкретность, то есть через обновленную природу метафор. Дело в том, что внутренняя смысловая и структурная связь между образом и его проявлением в метафорах расторгается: мышление уже не делает объективного, единственно возможного для него отождествления метафор и образа.

Изменение трудовых и общественных форм непроизвольно изменяло характер сознания. Если раньше объективная действительность в ее общественно-хозяйственном примитивизме могла родить в человеческом сознании только статарно-мифотворческое мышление, то теперь эта действительность, усложнившись и расширившись, дает повод к усложнению и расширению характера и объектов сознания.

Объективно, вне воли человека, появляются новые взаимоотношения людей, новые занятия, новые материальные факты. Восприятий, впечатлений теперь гораздо больше, и они носят новый характер. Образ по своему содержанию расширяется.

Он теряет свои прямые смыслы, рожденные тотемизмом. В нем самом нарастает отступление от его же содержания. Нарастает дистанция между единично-конкретным его значением и новой трактовкой, подсказанными новыми явлениями окружающей жизни. Мышление еще не освобождено от зрительного образа, но уже объективно борется с ним. Это нисколько не означает, что мысль начинает идти вдоль сужденческих рельсов с их сложно-прямой линией умозаключительных процессов. Структурно образ не изменяется. Но его статарность расшатывается и динамизируется, конкретность допускает элементарное отвлечение. Это потенциал будущего художественного образа. Я хочу сказать, что принципы, возобновлявшиеся на новой основе в системах нескольких культур, со временем получат еще одно видоизменение в генезисе художественного мышления.

Прежде чем стать полностью отвлеченными, понятия еще долго заключали в себе конкретность; они зарождались еще в виде образов с измененной в сторону отвлеченности функцией. Вот этот же период их становления и пал на античные эпохи, особенно на Грецию, которая создавала понятия на базе мифологической семантики.

Весна 1941 — октябрь 1943,
осажденный Ленинград

ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ

20.III.1954

Приходится начинать все с того же. С тюремных условий, в которых писалась эта работа.

У меня нет прав на научную книгу, а потому я писала на память. От научной мысли я изолирована. Ученики и друзья отвернулись, аудитория отнята.

В этих условиях я решила синтезировать свой 37-летний исследовательский опыт, чтоб на этом заглохнуть.

Прохожий!

Помолись над этой работой за науку.

О. Ф.

I. ОБЪЯСНЕНИЯ К ТЕМЕ

Известно, как условны и нелепы заглавия, эти устарелые атрибуты книг. Мне следовало назвать эту книгу как-то иначе, ближе к ее проблеме и содержанию. Ведь она хочет указать на особенности античного художественного образа, а потому ставит вопрос об эстетическом значении античного понятия, точней, о его художественно-образующих чертах. Но я побоялась претенциозных названий, а предпочла все то, что хотела вложить в заглавие, объяснить отдельно.

Основное, что здесь нужно сказать, — это то, что данная работа представляет собой опыт по исторической эстетике, а ее главный тезис заключается в следующем: возникновение античных поэтических категорий обязано становлению понятий, так как античное понятие есть еще только форма образа, и в этой форме образа понятие имеет функцию «перенесения», перевода конкретных образных смыслов в смыслы отвлеченные, «переносные», чем и вызывает появление метафоры и поэтического иносказания.

Постановка такой проблемы требует прежде всего оправданий. И вот почему. Во-первых, понятия не бывают объектом эстетики. Во-вторых, они считаются вне-историчными. В-третьих, античная поэзия раз навсегда признана аналогичной любой европейской поэзии. И, в-четвертых, всякая поэзия обязана слагаться из образов, но не из понятий.

По этим четырем пунктам я должна объясниться.

Прежде всего существует шаблон, в силу которого литературоведу позволительно заниматься проблемами образа, но не понятия. Образ — это якобы дело эстетики, а понятие — гносеологии, то есть философии. «Ну и занимайтесь историей мышления, — говорили мне, — зачем же вам работать по литературе?» Однако как следует поступать, если понятия-то и организуют

своеобразие литературы? «Ну и занимайтесь органической химией, — можно сказать физиологу, — но зачем же вы работаете по физиологии?»

Античная литература и дает тот случай, когда эстетическое своеобразие образа создается понятием. Но до того, как об этом говорить, нужно указать, что и понятия и образы — не постоянные, а исторически различные явления. Образ мифологический и образ поэтический резко отличаются; но и поэтические образы изменяют свою структуру в зависимости от исторической эпохи. А понятия? И понятия также изменчивы. Они не только по содержанию меняются (с этим все давно согласны), но меняются и структурно, по способности открывать более глубокие и более новые стороны и связи явлений. Тут-то, с принципиальной точки зрения, и зарыта собака. Обычно говорят, что понятия искони присущи человеку, что постановка вопроса об истории становления понятий уводит нас к порочному «до-логическому мышлению». А ведь мы страсть как боимся аргументации «от ярлыка». Но оставим термин «до-логического» мышления в покое — уже не раз указывалось на условный характер этого термина, который нисколько не имеет в виду мышления без логики (если б он звучал «до-формально-логическое», все было бы в порядке).

Я считаю, что проблема возникновения и истории понятий не только правомочна, но и актуальна. Ведь отрицая историчность понятий, мы тем самым утверждаем их априорность, то есть их врожденность — их «предсуществование», — человеческому мышлению. Третьего пути нет. Явления или историчны, и тогда они возникают, изменяются, переходят в другие формы, или они извечны и априорны. Потому-то в этом принципиальном вопросе нужна решительность ответа. Да, было время, когда понятий не было. Да, понятия имели свой момент возникновения. Они имели и имеют длинную и очень сложную историю. Понятие — категория историческая, как и все, из чего слагается мышление. Правда, нужно договориться об одном. Наука не употребляет философских терминов в обывательском смысле («материалист» = любитель наживы, «идеалист» = мечтатель, «понятие» = суммарное представление). «Понятия» в обывательском смысле, конечно, были у человека всегда. Но в науке термин «понятие» означает отвлеченный способ мысли. Отвлеченно мыслить человек начал не ранее возникновения классового общества, а предпосылки к такого рода мышлению появились не раньше разложения родо-племенного общества.

Но наиболее непривычно говорить об эстетическом значении понятия. В науке утвердилось мнение, что всегда и всюду поэзия обязана образному мышлению, а проза (особенно деловая про-

за) — понятийному. Образ и понятие обыкновенно противопоставляются. Я уже не говорю о том, что «понятие» и «образ» берутся при этом вне-исторично, как категории постоянные и лишенные исторической специфики.

Особенно этот принцип господствует в классической филологии. Античные понятия считаются законченными, поэтические образы — аналогичными новой поэзии. В частности, античная метафора понимается совершенно так же, как метафора новейшей европейской поэзии, — в виде явления литературного стиля, в виде тропа с его законченной фигуральностью значений, даже с их символикой[1] Но позднейший троп функционирует в понятийной системе и носит характер отдельной «фигуры», в то время как греческая метафора еще не знает стилевой функции, а свободно возникает среди общего образного контекста.

Нужно сказать, что с античной литературой наши учебники обходятся без церемоний. С одной стороны, ее считают совершенно такой же художественной литературой, какой, по их мнению, должна быть и всегда была всякая литература. Сложенная в эпоху развитых понятий, такая литература отличается от нашей только по темам и кое-каким недоделкам. Однако, с другой стороны, античная литература признается и религиозной, непохуже, скажем, древневосточной. Модернизаторы сделали из Греции и Рима и государства-то современного типа; они изображают, говоря об античности, законченную картину демократии или монархии, республики или империи, с современными нам формами классовой борьбы. У такого общества и мышление понятийное, как у нас в XX веке (в этом отношении модернизаторы последовательны). Отсюда — сплошь неверное, искажающее историческую особенность, понимание античной литературы. Ее рассматривают, идя с конца истории сознания; ее натягивают и искажают; видят ее, как луну, с поверхности. И это делают особенно те, кто кричат о специфичности античной литературы: они считают, что наилучше вскрыть специфику можно тогда, когда берешь факт в его готовом наличии, как нечто, с себя начавшееся и собой кончающееся, без связей и взаимоотношений, да еще с позиции максимально современных нам, законченно понятийных суждений. Они воинственно уверены, что специфика познается из наличествующего сложного явления и что они борцы против формализма. Эти добряки думают, что каменная соль отличается от воды тем, что то — вода, а это — каменная соль, и всякого, кто делает химический анализ, обвиняют в «изме» и пренебрежении к специфике.

Не спасает их и понятие полиса. Под полисом понимается специфически античная форма государственности, то есть самостийный и ограниченный город-государство, порождающий та-

кие качества, как местный патриотизм, местная гражданственность (на самом деле полисный коллективизм), как известная узость мысли, придающая слишком стоячий характер общественным представлениям. Эти теории сейчас всеобщи в классической филологии. Возникнув на Западе, они обосновались и у нас, введенные теми, кто больше всех требует «специфики» и марксистского метода.

Полис, говорят они, зарождается, расцветает и гибнет. Соответственно этому распределяются зарождение (архаика), расцвет (классика) и деградация (эллинизм) греческой (или даже римской) литературы. На вопрос, чем же объясняется высокая законченность античных полисных форм (так получается у этих теоретиков), они отвечают: «А вот в том-то и все дело, что низкие формы общественности могут порождать высокие формы идеологии». И ссылаются на Маркса.

Тут две беды. Никаким полисом нельзя объяснить возникновения поэтических категорий, а в античности они именно возникают. Та или другая форма городского устройства не может быть фактором художественного мышления. Затем, не только метод полисной теории неверен, но неверен и сам по себе ее анализ социальной структуры. Зарождение, расцвет и деградация — условные понятия. В архаике, например, лирические жанры не только появляются, но и деградируют, а эпоха эллинизма нисколько не может по своим формам культуры и по возникновению самостоятельной словесной литературы считаться деградацией.

В наших учебниках полисная теория, отрицающая классовую борьбу, умудрилась сочетаться с ходячим классовым методом. Но это больше повредило античной литературе, чем помогло. Давно следовало сказать, что античные классы не соответствуют европейским классам. Все свободнорожденные считаются одним классом, хотя внутри этого класса есть ростовщики и есть художники. Античные рабы тоже могли быть свободнорожденными, попавшими в плен. Античные рабы сами представляли собой вчерашних рабовладельцев и даже царей и аристократов, часто вчерашнюю «интеллигенцию», но наряду с этим и должников, и бедняков, и завоеванных аборигенов. Объединять их в один класс, противопоставленный, скажем, трудовым свободнорожденным, — это значит насиловать факты. Если считать, что в Греции два класса, рабовладельцев и рабов, то мы не найдем именно среди них классовой борьбы. Социальная борьба проходит не между этими двумя классами, а исключительно между богатыми и бедными одного и того же свободного класса рабовладельцев. Совершенно неверен и взгляд на античную демократию. Греческая демократия обращена лицом не вперед, к кон-

ституционным правам и свободе личности, а назад, к коллективизму рода и к патриархальным общинным принципам. Да иначе и быть не могло: борьба нового со старым не имела за 2000 лет до нашей эпохи иных путей, как высвобождение от родо-племенной «демократии».

Обо всем этом, не имеющем прямого отношения к моей теме, не стоило бы здесь говорить, если б модернизация античности в целом и в частях не отражалась на всех вопросах античной литературы. Эта модернизация лишает науку свободы. Она постоянно кричит: приблизьте античную литературу к нам, покажите ее как литературу нашу и нам понятную, как будто нам не может быть понятным то, что имеет свое собственное лицо. Художественность античной литературы есть не данность, а проблема. Связь греческой литературы с культами, как это ни загадочно, не противоречит ее эмансипации от религии. Эстетизм ее — особого порядка. Величайшей загадкой является тот факт, что греческая литература, несмотря на связи с культом, сделалась первым в мире искусством, то есть сумела стать на путь преодоления если не самой религии, то подчинения ей, и приобрела самостоятельность посредством своих эстетических качеств. Греческая литература создавалась без литературных предшествий, а потому и без литературных традиций — в этом вся ее теоретическая важность. О ней нельзя говорить, как говорят о продолжающейся литературе, хотя вся беда в том, что о ней говорят именно так. Для Греции стоит вопрос, обойти который совершенно невозможно: как возникла ее первая литература? Это такой же законный и специфически важный для Греции вопрос, как о ее государственности.

До греческой литературы нет никакой литературы. Я хочу сказать, нет в античности. Что касается до древнего Востока, то и там ее нет, но это и несущественно, потому что «детство» возникающего общества не может перенимать готовых образцов общества дряхлеющего.

В то же время греческая литература не возникает из ничего, на пустом месте, подобно библейскому миру. Спрашивается: что же ей предшествует?

В научной литературе ответ на этот вопрос прекрасно разработан. Правда, неверно названа сама область этого ответа. То, что до сих пор называлось историей религии, в английском понимании — фольклором, во французском — первобытным мышлением, следует обозначать совершенно иначе. И мышление-то это не первобытное, и фольклор этот еще не фольклор, и, главное, эта религия вовсе не религия. Но дело не в этом. Важно указать, что наука обнаружила и прекрасно изучила огромную область до-античного семантического материала — мифы, обря-

ды, культы, семантизированные вещи и речевые формы. Что же это такое? Действительно ли все это само по себе, а греческая литература, состоящая из груды писательских произведений, сама по себе? Действительно ли античные рабовладельцы любили пользоваться народным творчеством, как Пушкин сказками Арины Родионовны? Должно ли представлять себе, что греческая литература так же не имела никакого отношения к семантизированным вещам, как, скажем, Достоевский к зеркальным шкафам или Ромен Роллан к универмагам?

Почему античная драма вышла из культа? И если драма обязательно должна выходить из культа и делаться трагедией, то почему, кроме греков, ни у кого так и не появилось никакой трагедии, хотя культы были у всех древних народов? Почему ни один народный театр не имел трагедий, а представлял только комедии? Если трагедия происходит из культа, а комедия — «из самой жизни», то, значит, ни у одного народа никогда не бывало культов, а народная жизнь отличалась неудержимой веселостью и игривыми переживаниями. Сопоставление представлений, бытовавших в античности за пределами искусства (в религии, в быту, в науке, в обычае, в праве и т.д.) и заключенных в самом искусстве, показывает их однородность, с той, однако, разницей, что в искусстве они получают новое, художественное качество.

Но это одна половина дела — что́ представляет собой поэтический состав античной литературы. Тут же есть, однако, и вторая: если античные поэтические категории то же самое, что мифологические образы, то что сделало их поэтическими и в чем их поэтизм сказался? Одна проблема неотделима от другой.

Изучение античной литературы может ставить себе разные цели. Но всегда нужно помнить, что античный литературный процесс заключался в художественном пересоздании тех образов, которые не были до того художественными. Метафоризация, объективно созданная нарождением понятий, кладет этому основание.

Античной литературе, безусловно, нужен иной метод, чем тот, который применяется к литературе «ставшей». Однорельсовый путь к ней совершенно неприложим. Абсолютная ошибка изучать ее как нечто готовое по своей форме, как нечто само собой разумеющееся, давно знакомое. Нельзя изучать античную художественную систему в силу ее своеобразия с позиций современного нам понятийного мышления. Я сказала бы даже, что к греческой литературе неприменимо так называемое «развитие»: у нее на образе лежит понятие, и изучать их нужно вместе. Образ и понятие в античной литературе — это не две одежды, верхняя и нижняя, но единое смысловое целое, которое анатомируется только наукой.

Я утверждаю, что метод аналогизации искажает понимание самой сути античной литературы. Я утверждаю, что и брать-то ее следует в ее обеих сторонах, включая и семантику, потому что семантика и есть та самая стихия конкретности, которая подвергается в художественном сознании перевозникновению. Античное понятие формально строится по семантике образа, и, если мы ее игнорируем, мы приписываем античности наше формально-логическое мышление. Однако я очень и очень подчеркиваю, что двойной анализ нужно делать только по отношению к античной (греческой) литературе, но ни в какой мере не к после-античной, не к Пушкину и Гете, даже не к Державину или Ломоносову, — смешно и толковать об этих анекдотических примерах, которыми хотят опорочить семантический метод. Но универсальный метод — это фикция метафизиков. Анализировать одинаковым способом Софокла и Байрона (я не говорю о тематическом содержании, которое, слава богу, никем не отождествляется) — да это равносильно тому, как в эпоху Людовика XIV наряжали Федру и Ипполита в придворные французские костюмы. И этого требуют как раз те, кто кричат о «специфике» и называют себя марксистами. Да единственно, в чем они видят «специфику», это в отличии писательских тематик и в полном отсутствии каких бы то ни было общих закономерностей.

Античная литература еще вся в процессе становления. Ее ход определяется соотношением между старой, образной и новой, понятийной мыслью. Один и тот же семантический материал мог в зависимости от эпохи обратиться в любой жанр, смотря по характеру понятий. Этот характер специфицирует не только жанры античной литературы, но и ее внутрижанровые художественные средства. И потому проблемы понятия составляют в данном случае неотъемлемый предмет эстетики.

Мне остается сказать о фактическом составе этой книги. Основное ударение я ставлю на те главы, где даю свое понимание греческой метафоры и греческой трагедии. В анализе трагедии я пользуюсь всяким случаем, чтоб показать ее происхождение не из культа, а из балагана; поскольку в научной литературе такая мысль проводится впервые, с моей стороны требовалась известная настойчивость в подборе доказательств на материале.

Казалось бы, промежуточные четыре главы не имеют прямого отношения к трагедии. Но на самом деле ей нужны и они. В них указывается на черты, которые появляются и пропадают, принимают различные виды и вот-вот оформятся, но исчезают. В этих промежуточных главах явления относятся к различным датам, и даже к более поздним, чем трагедия, но элементы, в них выраженные, присутствуют в явном или снятом виде и в трагедии; они для нее действенны. В этих явлениях находятся

элементы трагедии в других формах и в других комбинациях. Говоря иначе, форманты трагедии не архетипы и не «данности», но подвижные части смысловой системы, подверженные пересозданиям. Именно в различном (лирика, философия, комедия, трагедия) существуют внутренние связи. Оттого и хотелось показать эти различные явления, что в них ныряют то тут, то там форманты трагедии, не имеющие до времени ничего с ней общего.

На разных материалах, в различных формах тот же самый семантический, образный инвентарь трагедии появляется перед нашими глазами, по-разному складываясь. Историческая эпоха изменяет понятия не по одному лишь содержанию, но и по структуре. В пределах античности именно в силу исторических условий художественные понятия структурно зависят от мифологических образов.

19 августа 1954 г.

II. МЕТАФОРА[1]

1

Теоретическое значение античной (греческой) литературы в том что она первая в мировой истории литератур стала искусством Но эта литература далеко не обладала законченными формами которые ей впоследствии стали приписывать. В Греции ещё только начинает слагаться художественная система. Вся та образность, которая содержится внутри античной литературы, имела за собой тысячелетнюю давность в до-художественном состоянии. Однако в греческой литературе эта образность впервые начала приобретать эстетические качества, и то самое, что не имело никакой поэтической функции за пределами греческой литературы, в ней самой стало получать черты поэтических форм. Это сказалось на всем характере греческой литературы, и «эстетическая генетичность» (особенности, вызванные нарождением художественной функции) сделалась основой всего ее своеобразия.

Античное словесное «мусическое» искусство мы называем литературой условно. Так вот, анализируя эту «литературу», мы находим в ней целую систему такой мысли, которая уже не имеет для нее действенного значения, но в то же время не может быть из нее убрана без того, чтоб эта литература не уничтожилась. Нужно сказать сильнее: этой, уже больше не действенной системе мысли греческая литература и обязана своим бытием как своей органике. Новая система мысли вырастала непосредственно из нее и находилась в безусловной зависимости от нее, так что в отличие от всех других, более поздних литератур целое греческой литературы было двойственно-едино.

Эту семантически недейственную систему мысли легко и обозначить и назвать. Она представляет собой мифологическую образность. Конкретность — ее природа.

Обширная научная литература XIX и XX веков показывает что античные отвлеченные понятия, несмотря на всю их новизну и полную перестройку смыслов, не только восходили к конкретным образам, но и продолжали сохранять эти образы внутри себя и опираться на их семантику. Мифологические образы стали исчезать не потому, что люди перестали верить в мифы, а от

того, что в самом образе, отражавшем структуру человеческого познания, раздвинулись границы между тем, что образ хотел передать, и способами его передачи. В этом отношении история античных идеологий представляет собой историю преодоления конкретно-образной стихии. Греция начинает этот процесс, Рим завершает.

Новая форма мысли, получающая становление непосредственно из мифологической образности, характеризуется отвлеченностью. Это мышление понятиями.

Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные, имеющие свои датировки. И образ — логическая познавательная категория; но ее сущность в том, что образная мифологическая мысль не отделяет познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же «отвлекает», то есть отграничивает, от явлений их свойства («признаки»), представляемое от представляющего. Эти два метода познания различали и сами греки. Один, конкретный, соответствовавший «образу», они называли τὸ αἰσθητόν или ὁρατόν (то, что познается органами чувств, главным образом зрением), другой, отвлеченный, соответствовавший понятию τὸ νοητόν (умозрительно познаваемое). Конкретное мышление так и получило впоследствии название чувственного или даже эмоционального (например, в марксистской логике, незнакомой с достижениями новой науки о первобытном мышлении, с этнографией и научной фольклористикой). Но это неприятная ошибка. Эмоциональное мышление — неправильный, ненаучный термин. И конкретное, субъектно-объектное мышление тоже является логическим, но не вызванным какими-то «эмоциями»: куда как старо былое деление на «разум», «волю» и «чувство»[2]. Греки правильно разграничивали два различных метода миропознания. Но мы должны добавить к этому, что и в основе νοητόν (умозрения) тоже лежало восприятие чувственного мира, а познание через органы чувств (αἰσθητόν) всегда представляло собой семантику, то есть мысль. Разница между образом и понятием — это разница между конкретным и отвлеченным мышлением. С этой оговоркой деление греков остается в силе.

Хотя мифологический образ и понятие — различные средства миропознания, на известном историческом этапе они взаимно обусловливали друг друга. Античность была той эпохой, в которой понятия возникали, создавались и шли в рост. Но мы не видим там «вылущенных», чистых отвлеченных понятий, которые наследовали бы отмершим чувственным образам. Напротив, весь материал Греции показывает, что первоначальные понятия возникали не в виде отвлеченных категорий, преодолевших чув-

ственность мифологического образа, а как раз наоборот, в виде тех же чувственных категорий, лишь изменивших свою функцию. Я не знаю, как шел процесс образования понятий на древнем Востоке, но в Греции понятия рождались как форма образа, и их отвлеченность заключала в себе еще не снятую конкретность.

Получая становление непосредственно из чувственного (даже больше того, из зрительного) образа, античное понятие представляло собой тот же конкретный образ, но в новой сущности — в отвлеченной. В этом моменте возникновения νοητόν из ὁρατόν, в моменте их противоречивого симбиоза, то есть в познании отвлеченного через чувственное, объективно зарождался и художественный образ, верней было бы сказать, что античные понятия возникали в категориях художественных образов.

Но что значит, что античные понятия получали становление как образы с отвлеченной функцией? Я имею в виду метафору и ее переносные смыслы. Античные понятия складывались в виде метафор — как переносные, отвлеченные смыслы смыслов конкретных. Но метафора не была готовой величиной и не создавалась сразу. Она имела свой исторический путь и тот процесс становления, начало которого протекало как раз в античности. Ее переносность начиналась в архаический период Греции с перенесения конкретных смыслов на отвлеченные, а завершалась уже в новые времена понятийной «фигуральностью».

Но все античные конкретные образы представляли собой компактную семантическую систему. Куда же она девалась при образовании понятий? В том-то и дело, что никуда. Она оставалась в нетронутом виде. Прежняя мифологическая семантика образов получала отвлеченный смысл, но этот отвлеченный смысл одновременно и подсказывался мифологической семантикой в качестве материала для отвлечения, и придавал этой семантике совершенно новый характер в отношении смысла. Вот почему мы наталкиваемся на эту семантику во всех античных понятиях с большей или меньшей силой ее смыслового преобладания.

Для мифологического образа была характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, то есть смысловое тождество образов. Это явление объяснялось слитностью субъекта и объекта, познаваемого мира и познававшего этот мир человека[3] Конкретное мышление, вызывавшее мифологическое восприятие мира, было таково, что человек мог представлять себе предметы и явления только в их единичности, без обобщения, и в их внешнем, физичном наличии, без проникновения в их качества. Мы и называем такие мифологические представления «образами» в силу их конкретности (предмет-

ности), в отличие от понятий, которые «отвлекают» качество предметов от самих предметов и дают этим предметам умозрительный характер.

В прежнем мифологическом мышлении «свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета (говоря словами Потебни, признак мыслился вместе с субстанцией[4]). Мифологически мир представлялся раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал. Эти образы служили выражением самых основных, но и самых суммарных представлений человека о смене жизни и смерти. «Свойство» соответствовало подлинности, известной сущности, лежавшей в основе предмета, то есть жизни; напротив, двойник без «свойства» был только внешним «подобием» подлинного и означал мнимость, то есть смерть.

Предпосылки такого миропонимания вызывались гносеологическими причинами — отсутствием качественных определителей, суммарностью и тождественностью представлений. Суммарность и тождественность заставляли делить мир на два противопоставленных явления, между собой общих, — жизнь и смерть, тепло и холод, свет и мрак и т.д. Они персонифицировались в двух «подобных» одно другому существах. Одно из них (положительное начало) представляло собой «свойство», а другое существо (отрицательное начало) — лишь его конкретное «подобие», внешний вид без «свойства».

Такое разделение на два тождественных и одинаково конкретных начала подвергалось понятийной переработке. Дело в том, что при образовании понятий решающую познавательную роль сыграло разграничение субъекта и объекта. Оно раздвигало и преобразовывало ви́дение мира, отделяло познающего человека от познаваемой действительности, вносило отличие между действенными и подчиненными действию началами (активного от пассивного, вещи от ее свойства, времени от пространства, результата от причины). Как только «я» отделилось от «не-я», предметы потеряли прежнее, якобы субстанционально присущее им «свойство» и двойники оказались разобщены. Понятие обратило свойства предмета в умозрительную категорию. Отвлекая черты предмета от самого предмета и сопоставляя эти черты, оно внесло наряду с отождествлением и уподоблением новую категорию отличительности. Двойники — вещи, стихии и существа получили отдельное отвлеченное качество и раздельное бытие, распавшись и между собой, и внутри себя. Так, уже в древнейшем эпосе, в гомеровском, бывшие герои-двойники сделались различными существами. Хотя у Гомера еще нет понятийно-обобщенных сил природы, «воды», «огня», «деревьев», «зверей», а все еще имеются конкретные и единичные (так сказать, одно-

кратные) Посейдоны, Гефесты, Афродиты, Геры, но Ахилл и Патрокл уже отделены и качественно различны, и Гектор разнится от Аполлона, Пенелопа — от Афины, Одиссей — от Антиноя. Точно так же и в балагане ощутительно раздвоение на «похожие» друг на друга вещи и существа, вызывающие своим «наружным сходством» два ряда схожих событий. В этом сказывается понятийная переработка старых образов.

Отделение субъекта от объекта было длительным процессом, продолжавшимся еще и в начале античности. Сперва оно носило форму восприятия субъекта в категориях объекта и перенесения объекта на субъект. Объект продолжал сохранять конкретность (мифический мир), субъект был нов, не полностью открыт и строился по объекту. Античное сознание долго воспринимало себя сквозь «не-я», и это послужило познавательным основанием для образования религии. Античный человек мыслил пантеистически, понимая даже свою личную жизнь как проявление воли божества. Слагая песни, он относил их авторство за счет богов. Выражая свои состояния в лирике, он пел себя посредством показа чужих состояний и вводил для этого мифический персонаж. Он создал особый жанр — трагедию, чьими средствами излагал свои взгляды, но ни в чем не обнаруживал своего физического присутствия. Такое мировосприятие особенно проявлялось в архаический период Греции, когда ведущими жанрами искусства служили архитектура и ваяние. В эту эпоху создавались жилища богов и статуи богов. Человек не видел себя. Субъективное могло быть понято только через объективное. И потому, в сущности, все греческое искусство оказалось «человечным». Что бы оно ни изображало, в нем рождался, сквозь объективное, человек.

2

Если б понятия пришли на смену уже отжившим мифологическим образам, если б сперва были образы, а потом понятия, мы имели бы перед собой картину такого отвлеченного мышления, которое могло появиться не раньше новых веков. История познания шла, однако, иначе. Античность показывает, как содержание старых мифологических образов обращалось в фактуру нарождавшихся понятий. То, что образ не исчез, а остался внутри понятия, да еще в формально неприкосновенном виде и с не полностью снятой конкретностью, указывает, что ранние античные понятия и были образами, лишь изменившими свою основную функцию. Этим объясняется и тот факт, что новые понятийные явления нарекались старой образной лексикой, то есть отвлеченное обозначалось конкретным (например, закон — «паст-

бищем»[5], страдание — «родильными болями»[6], и многое другое). Мифологическое восприятие явлений в виде двух тождественных противоположностей сохраняется в понятии только структурной стороной своей семантики. Но его познавательное содержание изменяется. Понятие разбивает эти два тождества, оставляя за ними одну внешнюю общность, но вводит качественную оппозицию подлинного и кажущегося. Явления начинают делиться на реально существующие и на внешне «уподобленные» реальным, на призрачно существующие явления. В античном понимании все «кажущееся» есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности. Но это еще не все. То, что «кажется», служит точной копией «подлинного» и его слепком, основанным на полном «сходстве» с действительностью. Ранняя античная мысль в силу господства конкретных понятий относила всякую призрачность к миру протяженности. Вот такой слепок-подобие, вот такой призрак действительности и представлял собой античный «образ» (εἰκών, εἴδωλον, imago). Такой «образ» был заложен на понятии «подражания» (мимезиса), понимаемого как подражание конкретное, а не иллюзорное, как подражание действительности в действительности (ср. у древних индийцев «мир Сансары», где царили иллюзии, то есть миражи, и зло, противостоявшие миру истины и добра). Теория внешних отображений и слепков занимала в античности большое место. Объект превалировал над субъектом, делая всю область человеческого действия гносеологическим микрокосмом, мнимым по существу, но «подражавшим» подлинному макрокосму. Мимезис преодолевал тот дуализм, который так был силен у многих народов древнего Востока, не создавших своей художественной системы. Антиномии бытия и небытия, добра и зла, истины и фикции получили в античности гносеологическое примирение в теории мимезиса. Мир имел «сущность» и «вид». Видом служил «образ». То, что он не складывался свободным вымыслом человека, а имел полное внешнее выражение подлинной сущности, подчиняло его «истине», делало аспектом ее и вместе с ней составляло единое неделимое целое.

Рост понятий и усиление отвлеченности, преодолевавшей конкретность мифологической мысли, приводят к важным изменениям в концепции иллюзии. Появилось наряду с прежней антитезой «сущности» и «видимости» осознанное отличие между миром протяженности и миром мышления. Теперь «кажущееся» получало новые черты: оно не только противопоставлялось «подлинности», но и становилось категорией воображения, «видимостью» в умственном отношении. Однако путь такого осознания был труден и длинен. Пока он совершался в эстетических

теориях античности, художественная практика приходила к нему на деле. Античность, впрочем, так и не выработала термина «иллюзии», который показал бы ее новые черты (у римлян «иллюзия» значит осмеяние[7], у греков ее заменяет «обман»[8]); самое «воображение» еще долго понималось в конкретном смысле, как «отпечаток» в душе[9]

В художественном сознании мимезис получил новую природу. Из подражания действительности в действительности (на самом деле) он стал подражанием действительности в воображении, то есть иллюзорным отображением реальных явлений. Впрочем, тут нужна значительная оговорка. Античные понятия реального и иллюзорного были прямо противоположны нашим как в гносеологическом отношении, так и по содержанию этих понятий: античность принимала за подлинность то, что мы считаем несуществующим, а то, что для нас реально, она относила к миру протяженной «видимости». Действительным она считала небытие, а бытие — «копией», иллюзией действительного (небытия). Говоря нашими понятиями, античный художественный образ представлял собой иллюзию действительности, а с античной точки зрения — иллюзию иллюзии: реальный мир, мир микрокосма, считался только «подобием», «подражанием», чувственным «образом» подлинного макрокосма, потустороннего мира, который постигался умозрением. И Платон вполне последователен, когда пришел к обоснованию этого «общенародного» взгляда, когда в его теории художественного образа искусство есть «образ образа» или «подражание подражанию». Скажу тут же, что в силу особого понимания античностью «реализма» мы не можем без путаницы ставить вопрос о реализме в античности, как, впрочем, и связанный с этим вопрос о ее материализме или идеализме. Античный познавательный «двуединый монизм» делал идеализм материалистичным, материализм — идеалистичным[10]. Так, с исторической точки зрения, античная резко антиреалистическая концепция и есть ранняя форма реализма. Ведь античный «образ» объективно соответствовал всему миру реальности, как бы сами греки ни объясняли самое реальность в виде «призрака». Все, что выходило за пределы «умопостигаемого» (νοητόν), не противилось жизненной правде, но стремилось «подражать» ей. И хотя античная теоретическая мысль отрицала действительность, художественная практика питалась только ею. Враждебно относясь к реализму, античное искусство находилось на самом высоком уровне возможного для той эпохи реализма. Впрочем, нам приходится говорить об античности языком отвлеченных понятий; то, что мы описываем этим языком, не совпадает с содержанием античных образов, еще только становящихся понятиями, и понятиями с непреодоленной конкретностью.

Наш язык сглаживает и нивелирует специфику античных представлений. Но эти трудности еще более увеличиваются, когда наши термины оказываются противоположными античным по содержанию. Объективно античный художественный образ имеет задачу быть, в иллюзорном воссоздании, верным действительности. Он — творческое начало, не только «мимирующее» лежащий перед ним оригинал, но и вновь воспроизводящий все его видимые формы в новом, умственном преломлении.

В античном художественном сознании все виды «кажущегося» представляются иллюзорностью. Самая категория иллюзии еще носит наивный характер, с сильным оттенком неизжитой конкретности. Недостоверность, присущая воображению, делается основным признаком иллюзии.

С возникновением художественного мышления начинается конструирование «образа» мира, уже осознанно иллюзорного по своей природе. Он соответствует в воображении всем видимым формам действительности. Чем древнее античное искусство, тем «образ» более привязан к своему оригиналу и тем тщательнее он стремится ему следовать. Пластика рождается как мимезис человеческому телу, эпос же идет еще дальше в этом отношении: в нем «образ» еще ближе к зримой, предметной действительности. Напротив, чем поздней эпоха, тем глубже понятийный отход «образа» от «буквальности» мимируемого им оригинала. В зрелом, классическом искусстве Греции — в трагедии — уподобительность «образа» направлена не на «копирование» действительности (поэтому она уже не «реалистична», как был «реалистичен» гомеровский эпос), а на то, чтоб представить в явлениях именно скрытую их сторону, зрению невидимую. Понятия требуют отбора черт, отвлечения от предметности; понятия вызывают обобщение и качественную оценку; в классический период Греции — в трагедии — художественный образ пользуется конкретными, видимыми формами внешней действительности только как фактурой отвлеченных проблем этики и поэтического иносказания. Образ перестает гнаться за точностью передаваемого, но ставит во главу угла интерпретационный смысл. Он «иначе сказывает» то, что видит, и передает конкретность так, что она обращается в свое собственное иносказание, то есть в такую конкретность, которая оказывается отвлеченным и обобщенным новым смыслом.

3

Это объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов — метафору. Прежнее тождество смыслов оригинала и его передачи заменилось только иллюзией такого тож-

дества, то есть «кажущимся» воображению тождеством. Формально смысловое тождество оригинала и его передачи в «образе» оставалось точным. Но на самом деле иллюзия вносила свое «как будто бы» в образную передачу, и точность обращалась в заведомую недостоверность — в то же самое по форме, но с новым содержанием. Прежде, к примеру, «ходить вокруг» значило буквально совершать круговой ход. В метафоре те же самые слова имеют переносное значение. Когда Креонт у Софокла говорит стражу, что тот «ходит вокруг»[11], он имеет в виду вовсе не буквальное круговое хождение, но нечто, заведомо не имеющее ничего общего с точным, прямым смыслом своих собственных слов, — он имеет в виду именно другое их значение, только кажущееся буквальным, но на самом деле отвлеченное и обобщенное, — переносное, иносказательное значение («ты ходишь вокруг и затемняешь дело»). И когда страж говорит Креонту, что «краткий путь становился долгим»[12], он имеет в виду и ту действительную дорогу, которую ему надлежало пройти до царского дворца, и путь сомнений, «путь» в переносном смысле. В иллюзорном преломлении «путь», «ходьба» принимают значение «кажущихся» дорог и хождений, «как будто бы» настоящих, но на самом деле совершенно иных, только воображаемых сознанием, заключающих в себе другое значение, нисколько не буквальное. Переносные смыслы и явились объективным результатом «перенесения» смысловых черт с одного предмета на другой, не идентичный первому, но уподобленный ему только иллюзорно.

Перенесение не могло бы возникнуть, если б тождество конкретное и реальное («путь», действительно соответствующий дороге) не должно было превращаться в тождество кажущееся и отвлеченное («путь» в смысле «хода мыслей»). Метафора возникала сама собой, объективно, как форма образа в функции понятия. Чтоб появиться, ей нужно было одно условие: два тождественных конкретных смысла должны были оказаться разорванными, и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой — его собственным переложением в понятия.

Античность и дает нам именно такой вид метафоры. Мифологическое тождество семантик тут еще налицо; но именно здесь конкретная мысль начинает двигаться в сторону будущей абстракции. Без наличия семантических тождеств — без изучения мифологической семантики — мы никогда не могли бы установить самой своеобразной черты античной метафоры — возможности ее базирования на таких двух смыслах, которые и равны и различны («путь» в конкретном понимании и «путь» в переносном понимании). Впоследствии любая метафора характеризуется «фигуральностью» смыслов. Но между античной и последующей метафорой имеется принципиальная разница.

Гносеологическая предпосылка античной переносности имеет одну особенность, которая специфицирует все античные переносные смыслы: под античным перенесением обязательно должно лежать былое генетическое тождество двух семантик — семантики того предмета, с которого «переносятся» черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся. Это былое тождество уже носит понятийный характер лишь кажущегося, иллюзорного тождества (скрытое уподобление). В этом формально продолжающемся тождестве образа и понятия, познавательно различных, и заложена вся принципиальная особенность и отличие античной метафоры. Иллюзия кажущегося смысла должна была исходить из соответствия действительному смыслу и быть его «слепком», «подобием».

Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на другое любое («железная воля»). Наша метафора выпускает компаративное «как», которое всегда в ней присутствует («воля тверда, как железо»). Основываясь на обобщающем смысле метафоры, мы можем строить ее как угодно и совершенно не считаться с буквальным значением слов («да здравствует разум!»). Но античная метафора могла бы сказать «железная воля» или «да здравствует разум» только в том случае, если б «воля» и «железо», «здоровье» и «разум» были синонимами. Так, Гомер мог сказать «железное небо»[13], «железное сердце»[14], потому что небо, человек, сердце человека представлялись в мифе железом. Впоследствии один синоним, «железное сердце», получает в понятийном мышлении переносный смысл «непреклонного», «сурового» сердца; однако «железное небо» так и остается мифологическим образом в его прямом смысле «неба из железа» и в архаичном, до-понятийном эпосе в метафору не переходит.

Гомер говорит «соленое море», потому что у греков «море» и «соль» синонимы. Но мы никогда не встретим у него «соленая еда»; чистое понятие, лишенное образной основы, не может у него появиться. Можно возразить: ведь и море соленое. Мы тоже говорим «соленые слезы», и слезы, действительно, имеют вкус соли; однако «соленые слезы», «белые руки» и т. п., хотя и соответствуют реальным признакам предметов, носят «поэтический» характер, образный, восходивший у древних народов к образным тавтологиям. Также античный певец говорит «пламя любви», «бездна горя»; любовь и пламя были тождественными олицетворениями, бездна представлялась преисподней-страданием. Ни в каком случае античный человек не сказал бы, подобно нам, «бездна света», «бездна счастья», «бездна красивых вещей» и т.д. Наш язык и наши метафоры состоят из отвлеченных понятий, античные же слова «любовь», «бездна», «мучения» на самом деле

конкретны, и каждое из них продолжает быть образным олицетворением, хотя оно и приобрело второе, понятийное (отвлеченное) значение. Античный переносный смысл может создаваться исключительно в том случае, если то, с чего смысл переносится, и то, на что он переносится, семантически тождественно. Так, Надменность была некогда аграрным божеством; эсхиловская метафора «расцветшая надменность родила плодом колос пагубы, поэтому пришлось пожинать всеплачевную жатву»[15] создалась на основе семантического тождества «надменности» и таких земледельческих образов, как цветение, плодоношение, колос, пожинать, жатва, получивших у Эсхила переносное, отвлеченное значение. Если античные переносные смыслы, подобно и нашим, современным, требуют наличия двух значений, конкретного и отвлеченного, то есть обязательной двучленности, то в античные эпохи оба эти члена должны были иметь одинаковую семантику, иначе переносные смыслы были невозможны. Под античным перенесением лежало тождество двух семантик, восходившее к мышлению мифологическими образами. Так, эсхиловская метафора «послать околдовывающую стрелу глаза»[16] (=страстно посмотреть) основана на семантическом тождестве «глаза» и «стрелы», «колдовства» и «любви»; эпитет «чарующий», «околдовывающий» имеет буквальное значение «чары» в смысле «волшебства», то есть той конкретной силы, которая составляла атрибут Афродиты (ее волшебный пояс, в котором были заключены все чары любви) и «свойство» всех олицетворений любовной страсти. Но у Эсхила этот мифологический образ, не изменяя своей семантики, получает отвлеченное значение «страстного взгляда», лишь уподобленного «стреле глаза». Два семантических значения, из которых одно обращалось понятийным мышлением в «кажущееся», другое — в «уподобление» другому, выливались совершенно объективно в форму смысловой переносности. Так возникало иносказание.

Оно начиналось с того, что старый образ в его нетронутом виде получал еще один, новый смысл. Старый образ — это образ мифологический, конкретный, с одномерным единичным временем, с застывшим пространством, неподвижный, бескачественный и результативный, то есть «готовый» без причинности и без становления. Вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, «иное»: он, тот же самый, появляется в виде чего-то другого, с чем он и сливается и от которого, по существу, разнится. «Иное» сказывание образа — иносказание образа — носит понятийный характер: конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности, бескачественность окрашивается в резко очерченные, сперва монолитные качества, пространство раздвигается, вводится момент движения от при-

чины к ее результату. Прежний мифологический образ приобретает еще один, «иной» смысл себя самого, своей собственной семантики. Он получает функцию иносказания. Но иного сказания чего? Самого себя, образа.

В самом деле, в любой античной метафоре переносный смысл привязан к конкретной семантике мифологического образа и представляет собой ее понятийный дубликат. В одной из метафор Эсхила (ее древность засвидетельствована аллитерациями) говорится: «Да не испытаем мы то, из-за чего — великие страдания, ради чего — великое море пропахано мечом»[17] Образ «пахать мечом» уводит к мифологии; известно семантическое тождество земледельческих и военных орудий. Великое море, пропаханное мечом, — это то море, по которому отплыл Парис с Еленой в Трою, море любви, вызвавшее войну народов. Мифологические образы продолжают говорить своим конкретным языком. Но они же «иносказуют» сами себя, давая понятийный смысл: «Да избежим мы пагубных последствий любви».

Античное «инакое сказывание» заключается в том, что образ, не теряя своего характера (пропахать мечом море), получает смысл, который вовсе не соответствует его смыслу (гибельные результаты страсти). Этот новый смысл начинает передавать семантику образа «инако», по-другому, совсем в ином умственном плане — отвлеченно, словно мысль читает одно, а говорит другое. Для последующего европейского иносказания достаточно одной, даже чисто-отвлеченной черты, общей для двух явлений, чтоб связать их аналогией. Мы говорим «друг — моя опора», имея в виду, что человек может так же «поддержать» (в отвлеченном смысле), как твердый физический предмет. Говоря «потонуть в блаженстве», мы проводим аналогию между конкретным погружением в море и отвлеченным «погружением» в чувство. В наших устах «бесплодная болезнь», «бесплодное страдание» означают нечто ненужное, лишнее. Но античное иносказание требует не отвлеченностей; оно не довольствуется и аналогией отдельных понятийных признаков, а ищет полного семантического тождества двух своих частей. А это возможно только на базе мифологических образов. Где полного связующего тождества двух значений нет, там нет и античной метафоры. Отвлеченных или основанных на широком обобщении метафор («горе от ума», «большой ветер разгоняет тучи») античность не могла иметь. Круг античных метафор поэтому предуказан. Они могут быть только световыми, аграрными, хтоническими — и больше никакими. Говоря иначе, античная отвлеченность еще формально связана с конкретностью мифологического образа и в своих ранних формах носит характер переносности, то есть еще не вполне абстрагированной отвлеченности, а условной, значитель-

но конкретизированной (отвлеченность чего? — вот данного явления).

Когда Софокл говорит «бесплодная болезнь»[18], он идет вслед за мифологическими образами «бесплодия» как засухи, как смерти и «болезни» как зловещей женщины, не способной иметь потомства. Именно из этого тождества «бесплодия» и «лиха» античная мысль создает иносказание «гибели». Без образа «бесплодия» такое иносказание не возникло бы. Если же у нас этой семантики больше нет, если для нас «бесплодный» означает отвлеченное понятие «лишний», «бесполезный», — такое иносказание возникнуть не может. С другой стороны, самая переносность античного иносказания, по сравнению с позднейшей, еще имеет незначительный объем отвлеченности. Слишком еще близка конкретность мифологического образа к тому иносказательному смыслу, который «отвлекается» и «переносится» с образа на понятие. В сущности, раннее античное понятие отличается от образа только отвлеченным характером той самой семантики, которая выражена образом. Такая синонимичность понятия и образа указывает на то, что античное понятие являлось на известных этапах формой образа.

4

В античном иносказании понятие соответствует образу не только семантически, но и строго формально, не изменяя его вида и ничего к нему не прибавляя. Когда Эсхил говорит, что его герой «вошел в бурное море»[19], он не комментирует своей мысли. Античный зритель, для которого «буря» и «бурей бушующее море» привычно означают «гибель», создает в своем воображении картину полной безысходности. Между тем вокруг героя никакого моря нет; он никуда не вступил, и безвыходность его положения носит моральный и религиозный характер. Однако зритель, слушая о море, думает о моральной коллизии героя. Образ говорит своим образным языком, не прибегая ни к какому понятию, а слушатель, внимая ему, мысленно воспроизводит совершенно «иное» — понятие, обобщенное до идеи. Семантика образа «перенесена» на понятие. Бурное море есть нравственная коллизия. Что же между ними общего? Семантика бушующих вод и безвыходного несчастья, мифологическая семантика «водной пучины» как образа смерти. Но разве для Эсхила это смысловое тождество остается в силе? Думает ли зритель V века, что герой Эсхила умирает в пучине? Нет, конечно. Он понимает, что этот герой переживает моральное, а не физическое несчастье и что он не вступил в бурное море, а «словно», «как будто бы» вступил. Ино-

сказание добывается средствами иллюзии, «подражающей» формальной стороне образа и «уподобленной» образной семантике, но имеющей только «кажущееся» с образом сходство. Разница семантики образа и семантики понятия, опирающегося на иллюзию тождества, и заключается в переносности смысла, в иносказательности понятия, в отвлеченном и обобщенном значении того самого, о чем говорит образ. Античное иносказание рождается как мимезис образу, как иллюзорная форма образа, «якобы» соответствующая ему, но на самом деле «иная».

Мифологический образ всегда значит то, что передает, и передает только то, что значит. У понятия есть этап, когда оно передает не то, что значит, и значит не то, что передает. На этом этапе оно появляется в виде метафоры, верней, этот его этап объективно рождает метафору. Таково понятие в античности, когда природа его двояка — одна по форме, другая по смыслу. Преодоление этой двойственности средствами сближения смысла и формы есть путь античного понятия, от архаической Греции до позднего Рима. Это путь, в котором конкретные представления подвергаются абстрагированию.

Перенесение, или метафоризация, — начало такого процесса. В нем конкретные смыслы получают еще только переносное значение: конкретные смыслы мифологического образа оказываются отвлеченными смыслами понятия. Образ при этом и формально остается собой, и теряет свою смысловую природу. А понятие служит лишь новой, отвлеченной формой прежнего чувственного образа. Это есть начало становления понятий и угасания мифологических образов.

Переносные смыслы! Кто мог бы додуматься до такого смыслового препятствия, если б оно не явилось в человеческом сознании в силу объективных гносеологических законов! С одной стороны, античное иносказание не соответствует подлинным смыслам образа. Однако его переносный смысл абсолютно координирует с прямым. В нем соблюдена абсолютная понятийная точность образной семантики, но в переводе с конкретного на отвлеченное.

Иносказание имеет свою историю и внутри античной эпохи. Сперва его переносность еще не есть фигуральность, а только «иное сказывание», с бо́льшим наполнением конкретностью, чем переносностью. Здесь его двучленность сохранена в самой его структуре — образ лежит отдельно от понятия. Чем дальше, тем слитнее понятие и образ, тем «переноснее», отвлеченнее передает понятие образную семантику, тем явственнее нарастает и фигуральность смысла.

Самая древняя и наиболее конкретная модификация иносказания сохранена в развернутых эпических сравнениях[20].

Эпическое развернутое сравнение представляет собой иносказание, в котором два члена еще рядоположны и переносность достигается буквально, путем перенесения черт одного предмета на другой средствами наглядной (зрительной) иллюзии (скажем, Ахилл «похож» на льва, находящегося в известной ситуации). То, что мы встречаем в сравнениях, присутствует, однако, и внутри самого эпоса, в эпизодах, где нет никаких целей сравнивания; боги принимают «вид» героев, настолько «похожий» и «кажущийся», что их невозможно отличить. Как известно, и в балагане, основанном на чисто-зрительной иллюзии, герои и боги «уподоблялись» смертным или друг другу, и тоже без всяких компаративных целей. В обоих случаях мы имеем дело с буквальным «уподоблением». Что же до развернутых сравнений, то понятия в них значительно развитее; компарация усиливает иллюзорный характер «уподобления». Здесь зрительность «кажущегося» («схоже», «подобно») обратилась в отвлеченную категорию недостоверности («как будто бы», «словно»), то есть в категорию осознанной иллюзорности. Между прочим, существовал этап, когда такая категория недостоверности носила буквальный характер; эта древность представлений оставила след в так называемых отрицательных сравнениях, где вместо иллюзорного тождества («как будто бы») находится отрицание того самого тождества, которое тут же постулируется. Например, в «Илиаде»:

Волны морские не столько свирепые воют у брега...
Огнь-истребитель не столько шумит, распыхавшись пожаром...
Ветер не столько гремит по дубам высоковолосым...
Сколько гремел на побоище голос Троян и Ахеян[21]

Или:

Столько и лев не гордится могучий, ни тигр несмиримый,
Ни погибельный вепрь...
Сколько Панфоевы дети[22]

Итак, развернутое сравнение восходило к былому семантическому тождеству двух своих членов, но в понятийном виде представляло собой два тождественных члена, из которых один был кажущимся другим; в нем образ уже носил форму «как будто бы» понятия, но и понятие еще было прикреплено к образу. Такое сравнение древнéй единой, слитной метафоры, в которой образ и есть понятие (например, «град» = осадки и несчастье).

Мы привыкли обращать внимание на то, что в развернутых сравнениях Менелай, Ахилл или другой какой-нибудь герой связан со львом или с другим животным, толпа — с волнами, с морским песком и т.д., — проходя мимо того, что и «лев» и «волны» связаны с героями, с толпой и т.д.

Между тем в гомеровском сравнении предмет объясняющий предуказан предметом объясняемым. Лев, пожирающий пасущееся животное, объясняет поведение Менелая, а собаки и пастухи — страх троянцев[23] Но это не всякий вообще лев, а определенный лев, лев-Менелай, признаком которого продолжает служить семантическая связь «героя» и его былой звериной формы. Такой вот «лев», как понятие, проходит через этап, на котором он данный конкретный лев и в данной единичной ситуации, описанной в сравнении (оттого и развернутом), а именно — когда пастухи гонят стадо, когда одно животное лев пожирает, когда все скованы страхом и не могут пойти на льва. Вот такой единичный, конкретный лев, еще связанный с Менелаем, служит формой, в которой уясняется одна определенная черта Менелая: внушаемый троянцам страх. Не всякий лев характеризует Менелая, да и не Менелая вообще, во всех его чертах. Развернутое сравнение показывает ограничительность раннего понятия, еще «данного» и зависящего от образа. Переносность имеет тут еще небольшой объем. Она исчерпывается тем, что значение образа (Менелай) передается значением понятия (лев). Если б это был «лев вообще», общее понятие о всяком льве, получилась бы метафора с ее фигуральным смыслом («Менелай — это лев»). Но в сравнении два различных образа однозначны, в метафоре же один образ имеет два различных смысла.

Образ и понятие развернутого сравнения приравниваются один к другому с помощью ὡς («как будто бы», «подобно тому как»). Греческое ὡς имеет значение «как» не в его абстрактно понятийной форме, а в конкретной, образной, с семантикой «подобия», некой недостоверности, чего-то кажущегося; в древнейших формах античных причастий и абсолютных конструкций, где никаких сравнений нет, ὡς выражает не факт, а предположение. В сравнениях ὡς подчеркивает, что объясняющий член вовсе не совпадает с объясняемым, а только «кажется» таким. В этом смысле «лев» имеет в сравнении переносное значение, так как это все же не лев, а Менелай. В данном случае ὡς подчеркивает иллюзорность «льва», который не есть лев на самом деле.

Перенос значения с образа на понятие опосредствовался в сравнении элементом мнимости. Компаративное иносказание носит характер недостоверности. «Иное сказание» здесь сказание неподлинное, но уподобленное подлинному. Но и метафора дает не истинное значение образа, а кажущееся. «Губы твои — виноградная лоза». Эта поздняя античная метафора не имеет в виду настоящего винограда, который продается на базаре[24]. Метафора говорит о «сладости сока» (поцелуе), который «выжимает» возлюбленный. Она могла бы сказать, что «губы подобны винограду», и тогда получилось бы сравнение. В обоих случаях понятие,

рисующее свойство предмета, лишает предмет его истинных признаков, приписывая ему то, чего в нем нет, и этим-то «иносказанием», подменой признаков предмета определяет качество этого предмета. Вот здесь и лежит обогащающее значение понятия как иллюзорной формы образа. Взять для примера хотя бы ту же метафору «твои губы — виноградная лоза». Мифологический образ понимал это выражение буквально: в мифе лицо, губы, весь человек в целом мог представляться лозой — Дионис и другие олицетворения аграрного плодородия представлялись «ликом винограда», «с виноградным лицом». Уже у Аристофана показана связь представлений «винограда» и «любви»[25], а чем позже, тем эта общность двух аграрных образов синкретичнее. Но понятие отбрасывает мифологическую веру. Оно опровергает ее именно своей иллюзорностью. Губы возлюбленной — «не» виноград, поцелуй — «не» виноградный сок. «Сладость поцелуя» носит переносный, отвлеченный характер. Смысл образа расширяется и обобщается. В понимание предмета вносится многообразие, но образный характер понятия усиливает и задерживает то главное, что понятие хочет выделить и прочесть курсивом.

5

Загадка «переодевала» смысл и обманывала им, подобно балаганному фокусу; гриф (античная форма загадки) и фокус занимали равное и выдвинутое место в балаганном представлении, позже — в праздничной (религиозной) обрядности. Загадка, подобно метафоре, говорила одно, а думала другое; подобно фокусу, она подсовывала мнимый смысл, заведомо не отвечавший подлинному. Но целью своей она ставила то, что не было свойственно метафоре, — «обнаружить» запрятанный подлинный смысл и «узнать» неузнанное. Но в разъединении двух тождественных смыслов на один подлинный и другой схожий загадка имела общие черты с метафорой и сравнением; грифу стоило бы только объединить загадку и отгадку союзом «как будто бы» или «наподобие», чтоб обратиться в развернутое сравнение. Например, гриф из «Сна» Алексида[26]: «Не смертный и не бессмертный, но... всегда заново то исчезающий, то присутствующий, с невидимым лицом, знакомый всех». Разгадка: сон. Но если бы было сказано: «Сон подобен не смертному и не бессмертному... и т.д., получилось бы сравнение. В свою очередь, развернутому сравнению недоставало загадывания, чтоб перерасти в гриф. «Пастухи хотят кинуться на льва, похитившего корову, но боятся»[27] Что это такое? «Троянцы, боящиеся пойти на Менелая, убившего Эфорба».

Чтоб формально стать метафорой, загадке достаточно отбросить вопрос и ответ. В комедии, особенно средней, восходящей непосредственно к балагану, действующие лица говорят грифами, которые можно принять и за загадки, и за метафоры («влага нимфейная росовидная» = вода, «сок Бромия-источника» = вино и т.д.).

Каждая метафора включает в себя сравнение и загадку. У Пушкина, например, метафора «ранняя урна»[28] означает «преждевременная, в молодые годы, смерть». Наша метафора «синяя птица под окном» означает «счастье возле тебя, его не нужно искать далеко» и т.д. Эта черта присуща античной метафоре благодаря ее генезису из двух тождественных символов. «Губы — виноградная лоза» можно передать сравнением (губы, «как» виноградная лоза) и загадкой (что это такое: «губы — виноградная лоза»? — это губы для поцелуя). Всякая метафора сохраняет в себе загадку, потому что ее нужно понять, разгадать, потому что она не говорит прямыми смыслами, как понятие, потому, наконец, что весь ее язык построен на иносказании и говорит по-особому: по форме — образом, выраженным старинным языком, по содержанию — понятием. Как может «урна» быть «ранней»? Понятийно не может, но образно может. Язык античной метафоры совершенно особый. Не исключительно понятийный и не исключительно образный, он является единственным примером исторически сложившегося языка образных понятий.

Тем самым метафора отличается от загадки по существу. Гриф создает два параллельных смысловых ряда и сознательно подставляет один на место другого. Вся его природа вопросно-ответная; без загадывания и отгадывания он обращается в простое уподобление. В загадке формально имеется все, что в сравнении и метафоре, но за одним исключением: она не ставит себе целей репродукции. В ней нет элементов иллюзии, которые организуют метафору, в том числе и сравнение. Она не воспроизводит никакой «картины» («образа»). Она не изобразительна.

Поэтизм античного иносказания рождается у нас на глазах. Конечно, загадка есть формальное ино-сказание. Но она застывает в фольклоре без дальнейшего понятийного развития; то, что в ней идет вперед, переходит в метафору, иносказание которой заключается как раз в перемене смысла. Другими словами, в загадке два различных смысловых ряда означают одно и то же, а в метафоре два тождества означают разное.

Античную метафору делает художественной ее иллюзорный характер, ее «мимезис», который воссоздает подлинность в «образе». Этот мимезис вызывает изобразительность средств, рождает личное мастерство и воспроизводит действительность в иносказательных (по содержанию) формах. Мимезис античного «об-

раза», возникший в результате метафоризации мышления, породил вторичный «возможный» план к действительности — действительность, существующую не в реальных фактах, а в «образе».

Впоследствии, когда отвлеченное мышление сделает успехи, античная философия начнет обосновывать, что такое «образ» по отношению к «действительности», что такое «реальное» и «кажущееся». Но в архаический период Греции конкретность мышления создавала конкретное же понимание «образа», и это понимание приняло форму художественной, а не теоретической мысли.

Вторичность (по отношению к действительности) иллюзии рано породила в античном уме представление об искусстве как о «слепке» с действительности, сделанном силой божества, позже — умелыми руками человека. Возникло представление о конкретном предмете, сработанном из физического материала (камня, дерева, глины, металла), который чудесным образом обращался в «копию» живого, подлинного предмета. Такой «иллюзорно живой» предмет стал называться «изображением», вымыслом, дословно — фигурой, вылепленной из глины или воска, вырезанной из дерева или камня, выкованной из металла и т.д. Греки называли его πλάσμα, римляне — fictio, и его семантика восходила к космическому образу «творения». В силу такой семантики античная «фикция» не совпадала с нашим понятием «пустого обмана». Даже «обман» античного балагана имел в виду подделку под подлинность, а «фикция» искусства представляла собой «образ» действительности.

Такую «фикцию» мы находим в гомеровской экфразе. Это еще буквальное «воспроизведение воспроизведения», так сказать, сугубая репродукция, «изображение изображения». Как известно, экфраза описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено. Описание этого «как» и составляет душу экфразы. Начиная с Гомера античная экфраза стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфраза изображает одно, иллюзорное, как другое, реальное. То, что уже воспроизведено на изделиях гончаров и лепщиков, ткачих и ковачей, она описывает, вторично воссоздавая, «словно» настоящее.

Античная экфраза содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным. Но в отличие от сравнения ее «как будто бы» носит только зрительный, не компаративный характер, направленный лишь на передачу зрительной иллюзии.

Если сравнения называются по-гречески εἰκόνες, то тем более к экфразам применим этот термин «образов» и «изображений» («картин»). Действительно, античные экфразы также называются

εἰκόνες, как и сравнения. Позднейшая рационализирующая мысль полагает, что экфраза носит такое название потому, что описывает картины живописи, εἰκόνες; на самом же деле экфраза оттого и описывает именно εἰκόνες, картины, что она сама εἰκών.

Ни в сравнениях, ни в экфразах еще нет движущихся сюжетов; к ним не прикреплены ни мифы, ни рассказы. Сравнения и экфразы не нарративны. Они только зрительны.

И в сравнениях, и в экфразе «картины» призрачны, нереальны, хотя и реалистичны по своим изображениям. Эти «картины» представляют собой понятийную атрибуцию к мифологической образности. Так, в сравнениях развернутая «картина» служит уподоблением мифологического (однократного) образа. Точно так же и гомеровская экфраза описывает реалистические изображения на мифических предметах, изготовленных в огне богом огня либо имеющих явно выраженный космический характер, восходящий, как я уже говорила, к семантике «сотворенной» и «творящей» вещи-космоса, вещи-«творения». Эти вещи только «кажутся» по своему «внешнему виду» подлинными, как в развернутых сравнениях один предмет «как будто» похож на кажущийся другой. Там и тут античный художественный образ заложен на эстетике «мимезиса» как «подражание» действительности, как ее «подобие» и «картина». Такое понимание «мимезиса» и самый термин μιμεῖσθαι мы находим уже в архаичнейшем «Гимне к Аполлону», где говорится, что Музы, это «великое чудо», «умеют имитировать (μιμεῖσθαι) голоса и звучания всех людей»; и тут же раскрывается значение мимезиса как подражательного, полного подобия действительности: «Ты сказал бы, что каждый говорит самолично, так у них (у Муз) складно сложена прекрасная песня»[29] Эта изначальная эстетика мимезиса не равнозначна позднейшим взглядам софистов, Платона или Аристотеля, не говоря уже о вульгарном реализме. Всякое художественное произведение, не только один отдельный образ, называется у греков εἰκών, у римлян — imago, simulacrum в античном смысле «фикции», имеющей полное внешнее сходство с подлинностью, то есть «сотворенное человеком» (в мифе — сотворенное божеством) в искусной подделке под жизнь. Экфраза всегда описывает произведение искусства как «чудо», «диво» («такое он диво представил», «медные шины положены плотные, диво для взора» и т.д. — сохранено даже в переводе[30]). Это «диво» или «чудо» нужно понимать в зрительном смысле (ср. у нас «чудится», «дивиться» = смотреть); в греческом языке «чудо» и «взор», «зрелище» почти одинаково звучат[31], что, по-видимому, и породило эпическое стоячее выражение «чудо для взора», дословно «чудо увидеть»[32], по существу тавтологичное. Что же до содержания «чуда», то оно понимается античностью своеобразно, в

качестве такого «миража», который всегда конкретен до физичности и имеет форму подлинного предмета.

6

Выше я сказала, что сравнения и экфразы представляют собой понятийную атрибуцию к мифологической образности. Этим я сказала, что они подготовляют природу метафоры.

В самом деле, еще не заключая в себе полного смыслового иносказания, сравнения и экфразы всем своим целым, обогащенным понятиями, заставляют мифологическую часть раздвигать объем своих смыслов и давать сочетание наглядно зримых предметов вместе с обобщением отвлеченных значений.

Прежде чем получить фигуральность, метафора как понятийная форма образа подготовляется в эпитете.

В античности не всякий образ может вызвать соответствующий эпитет и не всякий образ может получить функцию эпитета. Как в метафоре и сравнении, и тут необходимо тождество семантики двух членов — определяющего и определяемого. Я должна пояснить, что каждый предмет первоначально имеет в античных языках свой эпитет и так же не появляется без него, как не появляется сравнение с одним членом. Неверно думать, что только боги имеют свои эпитеты. Их имеют все образы, в том числе и все обыденные, все бытовые вещи. Например:

> ...поставила стол Гекамеда прекрасный,
> Ярко блестящий, с подножием черным; на нем предложила
> Медное блюдо со сладостным луком, в прикуску напитка,
> С медом новым и ячной мукою священной; и подле
> Кубок прекрасный поставила, из дому взятый Нелидом,
> Окрест гвоздями златыми покрытый[33]

И особенно дальше:

> ...натерла козьего сыра
> Теркою медной; и ячной присыпала белой мукою[34].

Казалось бы, в эпитете должна была рождаться фиксация отличительных признаков предмета. На самом деле архаичные эпитеты были тавтологичны семантике предмета, который они якобы определяли[35] Известно, что представление чем беднее, тем прилагается к большему кругу явлений. Дело, по-видимому, не в комках представлений («диффузности»), а в крайней бедности признаков (скажем, земля и женщина наделены только одним и одинаковым признаком, а потому тождественны). Может показаться, что в таких эпитетах, как «бессмертный бог», «звездное небо» и т.д., эпитет передает обобщенное качество всякого

бога или всякого ночного неба; на самом деле тут тождесловие, то есть два образа, связанных общей семантикой, причем один образ находится в функции описываемого, другой — описывающего (явление, предшествующее активной и пассивной категориям). Признаки «бога» и «бессмертия», «неба» и «звезд» одинаковы.

Эпитет сначала тавтологичен предмету и сопутствует ему; только в понятийном мышлении он начинает указывать на отличительные черты предмета. Так, Зевс — черная туча обращается в тучечерного Зевса, Ахилл-лев — в Ахилла с львиной душой, Гектор-пламя — в пламенного Гектора и т.д. По-гречески πέζα значит «нога»; от этого слова образован термин «стол» (τράπεζα), дословно «тройная (или четверная) нога». В приведенной выше цитате из «Илиады» эпитетом «стола» служит «синеногий», но этот эпитет представляет собой существительное «синяя нога», тавтологичное «тройной ноге» (столу); по смыслу — это эпитет, синтаксически — аппозиция, формально — существительное. Таковы по большей части и эпические стоячие эпитеты. Когда мы говорим о них, то имеем в виду их отношение к предмету. Однако есть и другая сторона дела: отношение предмета к своему стоячему эпитету. Небо-звезды обращаются в «звездное небо», как племя-металл — в «металлическое племя». Первые понятийные признаки предмета берутся сперва из семантики тавтологичного образа; когда слитность субъекта и объекта расторгнута и тождество нарушено, один из образов начинает передавать суммарную черту предмета, семантически означавшую этот самый предмет. Понятия делают «звезды» или «золото» качеством, характеризующим людей или небо. Но эти качества не сразу получают природу отвлеченных понятий. Им еще долго приписывается характер единичности и неснятой конкретности. Признак «звездный» надолго сохраняет значение «неба», как того предмета, с которым был субъектно-объектно слит. Нужно обратить внимание на то, что архаичные понятия, являясь новой формой образа, продолжают оставаться конкретными, хотя их содержание уже отвлеченное. Эпитет «звездный», определяющий суммарный и наглядный признак неба, в то же время и сам характеризуется зрительной конкретностью. Эпитет сперва определяет одно данное качество одного данного предмета. Затем он переходит к другим предметам той же семантики. Так, эпитет панциря «звездный» (по микрокосмическому отождествлению с «небом») получил значение «блестящего». Переходя от одного мифологического образа к другому, тождественному, эпитет изменяет свои значения в сторону все большей расширительности и переносности. Конкретный «свет», «луч», «блеск» светила-неба становится в эпитете признаком предмета — «светлым», «сияю-

щим», «блестящим». Не только эпитет определяет предмет, но и предмет подсказывает определительные признаки эпитета.

Переносность делает эпитет одной из форм метафоры. Это получается тогда, когда тавтология двух образов заменяется внутренним уподоблением одного образа другому. Если эпитет говорит «пламенный Гектор», то это нисколько уже не означает, что Гектор есть огонь. Напротив, это именно и значит, что Гектор огнем не является. Гектор только лишь «подобен» пламени. Однако он продолжает появляться одетым в «пылающую медь», то есть атрибутом своим имеет пламя, сперва в прямом смысле, затем в переносном.

Когда эпитет говорит «убаюкивающая ночь»[36], «золотолучистый шафран», «бессонные родники»[37], то этим он хочет сказать, что «ночь как будто убаюкивает», «шафран подобен золотому лучу», «родники словно не знают сна». Поэту уже известно, что в шафране нет золота, что и луч не бывает из золота, что ночь не может убаюкивать, что родники не могут спать или не спать. В каждом этом эпитете иносказание. Он имеет в виду совсем не то, что говорит. Под «убаюкивающей ночью» он понимает темную ночь, под «золотолучистым шафраном» — желтизну шафрана, под «бессонными родниками» — постоянное движение воды. Античный эпитет формально продолжает быть образом, но значит не то, что передает, а то, что противоречит смыслу образа,— именно означает смысл понятия. Однако это понятие возникает не в свободном выборе поэта, а в точности «переводит» язык образа, «иносказует» его, на язык отвлечения и обобщения. Но «убаюкивающая ночь» в античном понимании значит не «тихая» ночь, а «темная», потому что понятие опирается на мифологический образ: Ночь, мать, родившая Солнце, укладывала его спать на ложе (убаюкивала), как говорит Софокл. Иносказание, говоря о ночи, «укладывающей спать солнце», имеет в виду наступившую темноту.

«Бессонные родники» сперва означали живое существо, воду, которая не знает сна, ночью и днем совершая бег вдоль потоков Кефиса. Эта вода «кочует» с места на место, и потому «бессонные родники» сохраняют и у Софокла определение «номады потоков Кефиса»[38]. Переход от мифологического образа к понятию совершается через переносность смысла. Образ остается нетронутым, но он уже означает внешние черты кефисского источника в его постоянном движении. То, что относилось к мифологическому существу воды, стало определяющим эту воду признаком, понятием о данной воде, пока еще чисто-наглядным, суммарным и всецело зависимым по отношению к мифологическому образу Кефиса. Ограничительность первых понятийных «признаков», еще конкретных и суммарных в своей качествен-

ной природе, создает известный круг эпитетов, тесно примыкающих к определяемым ими предметам.

«Золотой луч», которым характеризуется шафран, в эпитете служит отделенным, «отвлеченным» от шафрана суммарным признаком его, не находящимся в материальном «существе» шафрана. В нем дано представление субъекта об объекте — шафране. Но на нашем, современном языке данный эпитет говорит о всяком вообще шафране и от лица кого угодно. В античности нюансы смысла иные. Там метафора еще сужена. Она имеет свою, так сказать, локальность и своего выразителя. Если у Софокла встречается «золотолучистый шафран», то это шафран определенный, растущий в заповедной роще Колонского божества, и живописует это растение хор, поэтически воспевающий свой родной Колон: это шафран Колона, колонской рощи, где все полно божественной красоты.

На гомеровском щите запечатлены «золотые люди»[39], у Гефеста действуют «золотые слуги»[40], у Гезиода идет речь о «золотом поколении»[41], но это всё существа, а не качества существ. Что до античного эпитета «золотое солнце», то он уже имеет значение понятия, связанного, однако, с мифологическим образом солнца-золота. Но эпитеты-метафоры нашего времени «золотое сердце», «золотые руки» ничего общего не имеют ни с мифологическими образами, ни с «перенесением» с объекта на субъект; связь двух отвлеченных понятий здесь традиционна (золото как нечто драгоценное).

В контексте образного мышления метафора исторически выполняла функцию понятия. Она становилась субъектной категорией, средоточием качественного определения предметов («точки зрения»); ее образные уточнения («золото-лучистый шафран», «кочевники потоков») получили значение фиксации не самих предметов, а признаков, характеризовавших предметы. Мифологический образ приобретал вторичный смысл в понятии, которое и было верно образной семантике, и заново воспроизводило, воссоздавало этот образ в иносказании. Уже не разделяя тождества с образом, но еще не имея собственной функции, понятие формально продолжало оставаться тем же образом, однако в ином значении, в переносном. Античная метафора — это образ в двух смыслах — в мифологическом (по форме) и понятийном (по содержанию). Такая зависимость раннего античного понятия от образа и вызванное этой зависимостью появление иносказательных смыслов исторически предрешили возникновение поэзии. Иносказание создавало вторичный смысл образа, воссоздававшийся в понятии и принимавший характер иллюзии; отвлеченный от конкретности и максимально (для античного мыш-

ления) обобщенный, этот понятийный вторичный смысл проявлялся исключительно в форме конкретного, единичного образа.

7

Античное художественное мышление складывалось объективно в виде мышления образными понятиями, которые обращали конечное в возможное, предметное в постигаемое. Именно понятие, возникшее из образа как его иллюзорная форма, и могло своим «мимезисом» воссоздавать действительность в категории «воображаемого».

Так, например, мифологический образ отождествлял человека и птицу. Миф говорил, что Алкиона, потеряв мужа, сделалась птицей, которая жалобно пела о своем горе. В «Ифигении Таврической» хор пленниц поет о своем несчастии и, отождествляя себя с Алкионой, называет себя птицей: «Я — бескрылая птица»[42]. Поэтическая суть этого образа заключается в том, что еврипидовские женщины уже не птицы, не Алкионы; эпитет «бескрылый» содержит в себе скрытое уподобление, но не отождествление женщин крылатому существу — птице. Образ «бескрылая птица» так же загадочен, как наше пушкинское «ранняя урна»; но античная метафора показывает в явной форме, что то, что некогда представляло собой загадку, выросло в иносказание. Если грека можно было бы спросить: «Что такое бескрылая птица?» — и получить ответ: «Пленницы, оплакивающие утрату родины», то в поэтическом контексте Еврипида загадочность образа совершенно снята переносностью смысла — мифологический образ Алкионы служит только формантом понятия о женской тоске. Как в гомеровском сравнении мифологический образ краток, а понятие, объясняющее образ, развернуто, так и в античном поэтическом иносказании мифологическая часть носит ограничительный и застывший характер (образ Алкионы), переносный же смысл обширен и подвижен (тоска по родине, по красоте ее мест, по дорогим и святым обычаям, по культуре, по вере, по очагам). Однако античный поэтический образ может прийти к обобщению только в том случае, если обобщаемый им единичный смысл находится тут же, налицо. У Сафо фигурируют понятия «света» и «пашни», но внутри этих понятий еще лежат не снятые мифологические образы Селены (лунного света) и Деметры (пашни). Абстрактными понятиями мы мыслим абстрактно. Мы можем сказать: «Вещество претерпевает изменения». В наших устах «претерпевает» значит «проходит через», «испытывает». Грек не мог бы выразиться так отвлеченно. Для него «претерпевать» — даже во всех отвлеченных понятиях, построен-

ных на этом образе, — значит буквально, физически «переносить мучение», и поэтому в самой абстракции сохранился бы нюанс конкретности. Греки не мыслили понятиями без наличия того, что понятия отвлекали и обобщали.

В силу именно этого объективного своего происхождения из первых понятий античный художественный образ насквозь иносказателен. Поэтический язык не говорит прямыми смыслами. Прежде всего все тавтологии он обращает в качественные определители, верней, в такие двучлены, из которых один служит качественным определением другого. Сперва «бессонные родники» и «номады потоков», «женщина-птица» и «бескрылая птица» тавтологичны. Затем часть из них, присоединенная к своей однозначности, начинает за ней атрибутивно тянуться, наполняется качественным содержанием и получает функцию определяющего члена. В одних случаях — когда определитель выражен субстантивно — получается аппозиция («приложение»): таковы «номады потоков» в приложении к «бессонным родникам» или «бескрылая птица» — к «я». Но могло бы быть и наоборот: «бессонные родники» могли бы служить аппозицией к «номадам потоков» или к чему-либо другому. В поэтическом языке, уже выражающем определенный замысел, то есть опирающемся на смысловой контекст, аппозиции являются не простыми дубликатами смысла, но определителями в функции эпитетов. Безостановочный бег воды начинает выражаться образом «кочующего племени»; понятийная мысль придает образу «номады потоков» характер аппозиции, имеющей функцию эпитета. Но почему же Софоклу не сказать прямо «вечное передвижение воды»? Зачем облекать свою мысль в форму загадки и заставлять зрителя делать перевод с «темного» языка на ясный? И главное, почему зритель нуждается именно в этой темноте, неясности и загадкообразности языка?

Здесь основную роль играет иносказание, которое переводит зрителя в план «мимезиса», то есть иллюзии, требующей «иной» речи, не обыденной, не тождественной с обиходом, но только имеющей с ней общие семантические связи. Понятийная речь с ее прямыми и отвлеченными смыслами не была в глазах античного человека поэтической. Она и не отвечала сущности античного искусства.

«Номады потоков» или «бескрылая птица» были иносказаниями, хотя в них еще не заключалось той фигуральности, какую создает впоследствии отвлеченная мысль. В этом смысле античные эпитеты далеко не соответствуют нашим прилагательным. Их отличает конструктивный характер. Они воспроизводят, активно описывают, характеризуют, если можно так сказать, возводят образ, в то время как в наших переводах эпитеты толь-

ко пассивно констатируют качества предметов. Мы говорим «гвоздями обитый кубок», употребляя «гвоздями обитый» в качестве эпитета к «кубку». Но у Гомера иначе. Там, во-первых, эпитет конкретнее: гвоздями кубок не «обит», а «пронзен»[43]. Во-вторых, этот эпитет не просто описывает предмет, а воссоздает характер его выделки, как бы наделяет его изобразительными качествами; главное для него — назвать, возвести в качество, дать ему оценку и даже похвалу, выявить его «искусность». Так, стол характеризуется у Гомера эпитетами «прекрасный, синеногий, хорошо обтесанный»[44], а чаша «весьма прекрасная» («прекрасная со всех сторон»[45]). Собственно, поэтический античный эпитет сперва любит описывать не любой предмет, а вещь, вещь сработанную, выделанную, то есть ту «фикцию» в античном понимании, которая являлась ячейкой пластического искусства, — всякую утварь, этот бытовой и пластический фольклор, а также сады и поля, «возделанные» и «обработанные» руками человека. Как показывают в «Одиссее» многочисленные и детальные эпитеты — описания утвари, жилищ, корабля, но и садов, «фикция» появляется всякий раз там, где мифологическая семантика создавала образ «творения» в смысле космического оживания и рождения космоса. Идя вослед семантическому тождеству, античный эпитет находится всюду, где есть τέχνη, где воссоздается «творчество», или, как говорили греки, «диво». Поэтому поэтический эпитет (особенно гомеровский) тяготел к воспроизведению «образа» предмета в плане мимезиса, то есть в иллюзии, и был по своей природе экфрастичен. Древнейшие экфразы Гомера, эти картины правдо-образного несуществующего, достигались средствами эпитетов (например, «щит, ровный со всех сторон, прекрасный, медный, выкованный...»[46] или «щит многоценный, нестареющий, бессмертный»[47] и т.д.). Следовавшие друг за другом эпитеты переходили непосредственно в экфразу, то есть описывали уже не одну наружность предмета, но и изображения на нем:

В латах сих десять полос простиралися ворони черной,
Олова белого двадцать, двенадцать блестящего злата;
Сизые змеи по ним воздымалися кверху, до выи,
По три с боков их, подобные радугам, кои Кронион
Зевс утверждает на облаке, в дивное знаменье смертным[48]

Дальше идет описание меча и щита:

...кругом по его рукояти
Гвозди сверкали златые; влагалище мечное окрест
Было серебряное и держалось ремнями златыми.
Поднял, всего покрывающий, бурный свой щит велелепный,
Весь изукрашенный[49].

и т.д.

Затем описывается изображение на щите «Горгоны свирепообразной, страшно глядящей» и на серебряном ремне «сизого дракона, извивавшегося ужасно», с тремя головами[50]. Эпитеты, состоящие из сложных прилагательных, из причастных форм, даже из существительных, образуют «начинку» экфразы. Выше я приводила эпитеты, описывавшие кубок Нестора. Как их ни мало, но и они переходят в экфразу: «...очень красивый кубок, — который привез старец из дома, — обитый золотыми гвоздями; было у него четыре ушка, и вокруг каждого клевали золотые двойные голубки, под ним же были два днища»[51]

В греческой пластике каждый бог и каждое существо имели при себе известные атрибуты, раз навсегда сопровождавшие их. Эти атрибуты в пластике соответствовали, по сути дела, стоячим эпитетам в эпосе. Мы привыкли называть, когда речь идет о синтаксисе, всякие определения «атрибутами». Но я сказала бы, что греческие синтаксические атрибуты имеют еще много общего с «атрибутами» вещественными. Эпитет начинается там, где и атрибут-вещь, но затем переходит на роль качественного «определения». Он уже содержит в себе характеристики предметов; он описывает и определяет предметы. Однако в античности еще крепка связь эпитета с той семантикой, которая заключена в определяемом им предмете. Свободных, индивидуальных и отвлеченных эпитетов античность не знает; описания и характеристики предметов, сделанные помощью эпитетов, носят в античной поэзии черты той «атрибутивности», какая сохраняется и в пластике. Если нам кажется, что еврипидовский эпитет Медеи ὀξύθυμος[52] носит отвлеченный и индивидуальный характер, наше впечатление обманчиво. Этот же эпитет можно встретить и у других трагиков, и в комедии, и в обиходе[53]; при этом он вполне конкретен. Точно так же конкретны эпитеты типа «бесстыжий», «волоокий», «сверкающий» и т.д. Сперва это тавтологии: Гера — «глаза коровы», Афина — «глаза совы», дальше это мифологические атрибуты — эринии «с глазами собаки», «с глазами совы». Но такие мифологические атрибуты затем переходят в эпитеты. У Гомера эпитет «глаза собаки» (аппозиция к Гере и Елене) принимает оттенок моральной, качественной характеристики: Гефест, называя эпитетом-приложением «глаза собаки»[54] свою злую мать, Геру, мифологически носящую звериные черты, уже привносит в эпитет значение «бесстыжая». Та же качественная оценка имеется и у Елены, когда она в «Илиаде» и «Одиссее» именует самое себя «глазами собаки»[55]. Но еще ярче это у Эсхила: коварная Скилла (по мифу — собака) носит у него эпитет «собако-чувствующая»[56] (непереводимое κυνόφρων, причастная форма с сильным оттенком сложного существительного). Каждый из этих эпитетов, становясь переносным по своему смыслу,

как бы хочет сказать, что он уже не конкретный атрибут описываемого им предмета, а только уподобление этому атрибуту, только его иносказание. Но привкус конкретности, точней, зависимость от конкретности остается у античных эпитетов. Когда герои Гоголя говорят «собачий сын», их ругательства совершенно абстрагированы от образа «собаки»; когда Агамемнон бранит жену «собачьи глаза»[57], образ «собаки», коварного зверя преисподней, присутствует в понятии, хотя Клитемнестра уже «собака» не в прямом, а в переносном смысле.

Мифологический образ субъектно-объектен. Когда он имеет только одно значение, выделяемое из полисемантизма, перед нами атрибут, или, как я называла в своей «Поэтике», мифологическая метафора. При переносе черт с объекта на субъект появляются уже два значения — конкретное плюс отвлеченное, но отвлекающее именно эту самую конкретность. Тогда перед нами метафора-иносказание.

Начавшись с двучленного, рядоположного «перенесения», античная метафора пошла через развернутое сравнение и эпитет к такому иносказанию, двойственность которого слилась в единую фигуральность. Это — явление художественной индивидуальной мысли, более поздней, чем метафоричность языка. Так, у Анакреонта мы встречаем такие фигуральные выражения, как «держать сердце вожжами»[58], «падать с Левкадской скалы»[59], «быть скаковой лошадью»[60] и т.д. В каждом случае мифологический образ носит фигуральный характер; он не прибегает ни к сравнению, ни к уподоблению, а строится на том, что сам он, нисколько не изменяясь, вызывает отвлеченное истолкование своей мифологической конкретности. Такие фигуральные смыслы появляются, как правило, еще не в лирике, хотя, скажем, Пиндар кажется нам переобремененным метафорами; на самом деле его образы типа «дожди, дети облаков»[61], «да не сокрушит счастья подползающее время»[62], «прекрасно-текущие дуновения»[63], «в многогибельном дожде Зевса, в градовом (от слова „град“) убийстве»[64] и т.д. — не метафоры, а архаизированные мифологические образы. Что же до метафор, то их главное место в трагедии, преимущественно у Эсхила; здесь они закономерно вытесняют сравнения и уподобления. И не в песнях хора появляется метафора, а в понятийных партиях речитатива, хотя вся хорика в ее целом находится со всей речитативной частью в отношениях как бы снятого сравнения.

Впрочем, самая переносность античной метафоры, так близко напоминающей нашу, имеет свои исторические особенности. Она не только исходит из конкретного смысла мифологической семантики («Левкада» в мифе = несчастная страсть, «конь» = возлюбленный и т.д.), но и степень ее иносказательной отвле-

ченности ограничена пределами такого понятия, в котором не исчезла конкретность.

В отличие от позднейшей метафоры, то есть от явления литературного стиля (от так называемой «фигуры»), греческая метафора все же овладевала в посильной для нее возможности единством конкретного и отвлеченного (хотя и с преобладанием конкретности), и в этом ее историческое значение. Иносказание, созданное классической Грецией, открывало собой путь в будущее, в новое мышление, в многоплановость, в связь неожиданных явлений и в их взаимный переход, в свободное и универсальное обобщение единичного, не связанное никакими условными зависимостями, в том числе ни протяженностью, ни понятийной дискурсивностью. Поэтическое иносказание, снимая «как», шло к высшему интегралу смыслов и бесконечно углубляло их внутреннее содержание, представленное через внешнюю изобразительность и через такое αἰσθητόν, которое могло переходить в νοητόν.

С тех пор переносность стала двигаться в направлении к метафоре типа Шекспира и достигла в поэзии двух последних веков, XIX и XX, той высоты, на которой ее смыслы рвут пространственную мысль и, снимая с фактов всю их условность, в единичном показывают всеобъемлющее и всеобщее.

14 января 1951 г.

1

Двучленность метафоры, идущей от двух смыслов к единству иносказания, не является для античного поэтического мышления каким-то исключением. Напротив, природа метафоры служит принципиальным образцом всего античного искусства, в том числе и литературы (как ни условно этот термин может прилагаться к мусическим искусствам).

Древние греки не были ни дуалистами, ни монистами. Все их идеологии указывают на двуединство их представлений, и этим они так своеобразно отличаются от восточных народов. Это двуединство представлений, позволяющее соуживаться светлому и темному началам, добру и злу, которые могут переходить одно в другое, накладывает на греческую мысль жизнеутверждающие тона и освобождает даже ее идею рока от мрачной бесповоротности. Известно, что «фатальность» и «катастрофа» — измышление Сенеки и европейцев; для греков «катастрофа» означала поворот в обратную сторону, вниз, но все же «поворот», то есть такое движение по кругу, которое получало новую «чреду» вверх. Ананка была фатальна только для одного короткого отрезка времени.

Представление о двуединости мира, структурно восходившее к образу агона между положительным началом и его «тенью», порождало в идеологиях, особенно в мусических искусствах, двучленные конструкции, основанные на полярности и «противоположности» обоих членов. Положительному плану неизменно противопоставлялся «обратный» план, который сопутствовал первому в виде его неизменного антипода. В языке, в речах, в ритмике, в мусических жанрах, в отдельных произведениях и в их частях цельность достигалась средствами внутреннего противопоставления двух членов с итоговым третьим (или усеченно, без третьего). Напомню такие общеизвестные факты, как в религии — тройственные и двойственные боги, совокупность которых выражала единство, в агонистике — двое тяжущихся и один арбитр («тройка» в виде единого целого), в языке — двучленные конструкции с внутренней антитезой (μέν—δέ), в речах — трех-

членные конструкции (вступление — изложение — заключение), в ритмике — двучленная структура с антитезой долготы и краткости, повышений и понижений, в пластике — принципы симметрий, в метрике — двучленные и трехчленные строения строф и многое другое без конца.

Наиболее крупный «противительный» план сказывался в гибризме, который сопровождал все «подлинное» и служил его «изнанкой». Гибризм (от ὕβρις) был своеобразным выражением чисто-античных представлений; он означал принцип нарушения моральной и религиозной нормы (бытовой и духовный цинизм). Я буду говорить о нем дальше в связи с комедией. В мусических («литературных») жанрах прослеживается и другое «противление», носящее форму двучлена, — симбиоз поэзии и прозы. Еще более древний характер имела эта двуединая полярность в той ритмико-словесной системе, которая не носила законченных черт ни прозы, ни поэзии; эта полярность сказывалась на двучлене мелоса и речитатива. Ее самый лучший образец дан нам из всего, что дошло от античности, в парабазе древней комедии, структура которой состоит из «положительных» оды (мелоса) и эпирремы (речитатива) и «отрицательных» оды (антоды) и эпирремы (антэпирремы); таким образом, здесь двойное «противление» — и в виде мелоса с речитативом, и в виде их «обратных» форм. Остается в силе и «парное» членение всей комедийной структуры, вскрытое Зелинским[1].

Комедийная ода («песня») содержит, хотя и пародийно, высокие смыслы, а эпиррема — преднамеренно низкие, вплоть до прямой брани. Форма оды по большей части молитвенная, форма эпирремы — беседа со зрителями. Сложена ода в лирической системе, эпиррема — в хореических тетраметрах. Эти тетраметры еще не проза, конечно, но метрическое соотношение двух смысловых членов, оды и эпирремы, таково, что в одном из них заключено песенное начало, в другом — противоположное, речитативное, речевое. Такое же «противление» песни — речи со временем вырастает в комедии и в трагедии в метрический большой двучлен мелики — речитатива. Однако и внутри одной мелики (драматической и лирической) находится все то же двойное или тройное членение: строфа с антитезой антистрофы и с эподом. Эта структура свойственна как раз самым древним формам мелоса — хоровым, коллективным песням. Строфы и антистрофы объединяются метрической одномерностью; эпод как бы плоскостно представляет собой сумму первых двух членов — их, поздней, смысловой итог.

Этот двучлен, сохранившийся в структуре самого мелоса, указывает на то, что элементы будущего деления на поэзию и прозу содержались некогда в одной песенной системе. В одних

случаях оба члена песни имели одинаковые метрические структуры (строфа и антистрофа); в других — разные (ода и эпиррема). Но там и тут их отличало и вносило противопоставление различное содержание, которое делало из обоих членов этого единого смыслового двучлена антитезу: один из членов содержал в себе некий позитивный смысл, а другой, неразлучный с ним, выражал обратный смысл. В комедийной песенной структуре — я говорю о парабазе — такая «изнанка» еще очень сильна. Сохранилась она и в позднейших двух стилях, высоком и низком, таких жанров, как сатура, где поэзия и проза идут вперемежку, или как последующая беллетристическая проза. В одних случаях высокое пародируется низким, в других — высокое остается за мелосом, низкое или обыденное — за речью, в третьих — высокая тематика излагается возвышенным стилем, низкая — обыденным.

Сатура дошла до нас в таком виде, что трудно уследить за содержанием двух ее частей; нужно, однако, помнить, что фольклор древних восточных народов тоже содержал, наподобие сатуры, «смесь» поэзии и прозы. Знаменитое «петь—говорить» (singen—sagen), найденное в фольклоре многих народов, опровергает старое мнение о сознательной «смеси» двух жанров, введенной якобы римскими писателями (сатура = «смесь»)[1].

Можно было бы сказать без преувеличения, что в Греции поэзия и проза, выйдя из одной и той же системы ритмических антитез, были искони совместны. Но еще правильнее было бы сказать, что в Греции не было отстоявшихся ни прозы, ни поэзии[2]. В древности проза еще не носит характера простого изложения мыслей, свободного от ритмизации и «фигур». Но если античная литературная проза до конца остается ритмичной и метафоричной, то в фольклорном виде она и вовсе не отделима от поэзии. К этому нужно прибавить, что Аттика почти не имела собственной поэзии: ее поэзия находилась в ее прозе. Если же ей бывала нужна песня (например, в драме), она переносила ее в чужеродной языковой форме.

Условность деления на поэзию и прозу дает сильно о себе знать именно в античности. И у поэзии, и у прозы здесь одинаковая функция образности, позже — общий инвентарь так называемых «фигур». Но стоит пойти за формальными чертами этих жанров, чтоб их отличия начали стираться и чтоб греческая проза предстала как поэзия в понятийной функции.

Впрочем, если говорить о жанровой очерченности, то в Греции вообще не было литературных устойчивых жанров. Каждый из античных жанров, поэтических или прозаических, мог отливаться в качественно различные формы своей противоположности. Так, драма могла принимать характер прозы — у Лукиана,

например, — или характер лирики — в сценках Феокрита. Но и поэзия могла выражаться прозой, как у Горгия, или драмой, как в комосе. У Ксенофана проза принимала жанровые формы поэзии, у Софрона — драмы. Жанровое своеобразие рождается позже всего для прозы; в сущности, оно лежит уже за пределами античности. В античную эпоху формальная разница между поэзией и прозой очень незначительна и условна: проза отличается от поэзии только метрической и музыкальной ослабленностью. Гораздо значимее для античности тот факт, что ее поэзия и проза появляются парно, и чем древнее, тем их симбиоз неразрывнее: он восходит к двучленности с внутренним «противлением».

2

Разновидность двучлена с внутренней антитезой встречается уже у Гомера. Но тут речь должна идти не о поэзии-прозе, а о двух противоположных элементах прямого и косвенного рассказа, появляющихся совместно.

«Илиада» представляет собой один общий косвенный рассказ, пересеченный многими прямыми речами. «Одиссея» передает в форме личной речи серию косвенных рассказов. Такая композиция впоследствии стилизуется в греческом романе, но «Одиссея», как и большинство фольклорных рассказов древних восточных народов (особенно индийцев и арабов), дает смешение личных и косвенных речей; вместо единого плавного повествования тут излагается средина событий, возврат к началу, ныряние основного сюжета, то отодвигаемого, то снова приближающегося. Рассказчик обращается с временем, как и с пространством, произвольно; он их игнорирует.

Однако я здесь имею в виду не общую композицию «Одиссеи» или «Илиады». Речь идет о двучленной конструкции внутри «Илиады» типа сравнений и противопоставлений, контрастов (обычно называемых неверным термином «примеры»). В сравнениях — два члена, из которых второй заключает в себе внутреннюю антитезу. Противопоставления же, делясь на две части, сами являются такой антитезой — и по своей функции в поэме, и внутри себя. Сравнения не встречаются в личной речи (за очень редкими исключениями); в их первой части — косвенный рассказ, во второй — «картина», выросшая из показа некоего поединка (агона) двух «подобий». В противопоставлениях структура иная. Прежде всего это личная речь. Личная речь, обращенная к определенному герою по поводу определенного его поведения (по большей части пассивного), которому противопоставляется другое поведение (по большей части свое собственное и активное). Вот это обращение в форме личной речи и рас-

падается на две ощутимые части: на личную наррацию и на заклятие или мольбу. По содержанию оно представляет собой предостерегательное увещание, совет, цель которого направлена на активизацию пассивного героя. Элементы эпирремы и песни, которые специфицируют парабазу древней комедии, находятся, бесспорно, и здесь: личная речь в форме обращения к слушающему, ссылка на самого себя и рассказ о самом себе, похвальба, мольба или проклятие. Анализ таких «советов» (паренез) показывает, что в их основе лежали два «противительных» начала; в их рассказе фигурируют два врага, или два сосуда (с добром и со злом), или действующий и бездействующий герой, или мотивы хвалы-хулы, молитвы-проклятия. Агонистическое начало таких «советов» неоспоримо. Их цель — противопоставить герою другого героя и заставить его стать таким, как этот другой герой. Иными словами, цель контрастных советов — изменить позицию героя: из бездействующего тот должен стать действующим, иногда из действующего — бездействующим (= умереть). Но и рассказ, вложенный в уста «советчика», тоже строится по принципу агона двух противников. Инвективный характер «контрастов» (брань, проклятия) сближает их и с эпирремой парабаз, и с теми единоборствами внутри «Илиады», которые состоят из похвальбы, поношений и предбитвенной брани.

Когда-то эти увещания возникли из поединков двух героев (двух зверей, двух вещей), субъектно-объектных носителей действия и бездействия, позже — победы и поражения, жизни и смерти. Похвальба победителя (жизнь), поносившего побежденного (смерть), колесообразно обращалась в свою противоположность, и побежденный (бездействующий, мертвый) герой становился побеждающим (действующим, живым). Совершалась такая «череда» в актах слова, Логоса, и действия — в двойной «брани». Мольба закалываемой жертвы сопровождалась проклятиями врага. В парабазе похваляющийся автор выставляет себя жертвой в отвлеченном смысле; он просит (молит) богов и людей о победе, он поносит своего противника, он падок на брань и срамословие. Но нельзя пренебрегать животной формой, в какой выступает парабатический автор-хор: ведь это не человек, а толпа птиц, зверей, насекомых и т.д.

В средней комедии, уже лишенной парабазы, такой «жертвой» служил старик, которого «травили», за которым «охотились»; в обстановке глумления его били, осыпали ругательствами и проклятиями, доводили до гибели, а он молил, сетовал, «претерпевал». Переходную форму от древней к средней комедии показывает греческий роман. Здесь «действуют» боги, «претерпевают» герои. Но это — в общем сюжете романа. В заключительной же его части герой приходит в храм и перед лицом бо-

жества рассказывает обо всем, что он «содеял и претерпел»; затем свой рассказ он возлагает на алтарь и оставляет навсегда в храме. Греческий роман опирается на очень древний материал. Тут «рассказ» носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. Здесь слушающий — это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу — слушателю и зрителю, «пред лицом» которого протекают события. Он, этот рассказ, ведется в первом лице; он — личный рассказ, о самом рассказчике, как и всякая молитва. Его содержание — действия и бездействия, деяния и претерпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состояниями в борьбе с противными силами. Как известно, на этом основаны все эпосы, герои которых только и делают, что ведут борьбу или «претерпевают», пока снова не побеждают; на этом обыкновенно рассказ о них искусственно ставит точку. Но в греческом романе сохранены более архаичные следы. Рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному, в то время как рассказчик уже очеловечен и субъектен. Но в тех мифах, которые лежат в основе греческого романа, жертвенным животным был сам герой, который то действовал, то претерпевал, который молил, сетовал и проклинал. Именно таких вот героев в зооморфном виде нам показывает древняя комедия, в парабазе которой эти герои оказываются коллективным, хоровым автором, молящим, бранящим и рассказывающим о самом себе в первом лице. И в трагедии герой коллективен, зооморфен и представляет собой претерпевающее жертвенное животное. Но особенно он таков в паллиате и в эпосе — в сценах единоборств, где один рассказывает о себе, похваляется и проклинает, другой молит и сетует, — и в «советах» с их рассказом, мольбой и проклятием.

Рассказ-миф имеет свои стабильные черты. Самая основная — он не самостоятелен, а служит только одной из частей дву- или трехчлена, в котором имеются еще элементы мольбы и заклятия. Затем, он носит форму речи, и речи лично о самом рассказчике; ее содержание — действия и бездействия, подвиги и претерпевания.

С отделением активного и пассивного начал рассказ получает двойственный характер: рассказ-действие обособляется от рассказа-претерпевания, а субъект рассказа — от его объекта. Прямая речь начинает внутри себя выделять косвенный рассказ «о»

соделанном и претерпленном, понятых как «подвиг» и «страдание». Я ставлю ударение на слова «внутри себя». Действительно, когда субъектно-объектное единство расшатывается, объектное принимает косвенную позицию именно внутри субъектного, в результате чего получается, как это видно в античном рассказе, внутри прямого рассказа рассказ «о» ком-то. По большей части в самом этом «я-рассказе», в активном «я», лежит пассивное «я», ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное «я» еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает «я» объектное. Форма такого первоначального рассказа — прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание — подвиги и страдания.

Вначале каждая такая прямая речь сама двусоставна, представляя собой систему разделенного надвое субъектно-объектного «я», рассказчика (автора) и предмета рассказа (сюжета). Один из них активен, другой пассивен. И то, о чем здесь повествуется, есть нечто пассивное (претерпевание незаслуженной обиды, бездействие, горе, тщетная мольба), переходящее в активность (подвиги, битвы, инвектива, мщение). Со временем структура такой речи распространяется на общую структуру всего произведения. В одних случаях это дает парную антитезу мелоса-речитатива, поэзии-прозы с двумя противоположными функциями, приводящими к единству смысла. В других, частных случаях («контрасты») такие речи начинают приобретать значенье активизирующего побуждения к действию пассивного, бездействующего героя. Такое явление постоянно живет в античной литературе: то, что составляло какую-то ячейку или единицу в фольклоре, потом, при понятийном «втором рождении», начинает жить одной своей незначительной частью, а всю свою функцию в целом отдает уже тому произведению, куда попадает или в котором разрастается.

3

Речь есть первая форма рассказа, и оттого она так долго остается за повествованием. Верней, она еще не есть повествование, но только его замена. И драма появляется в фольклоре всего раньше и исконнее не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой до-повествовательную форму, изображение воочию, не требующее еще ни рассказа, ни действия; она организуется приходами и уходами, агонами и речами. Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать. В Риме уже не могла родиться первым рождением драма. Но в лице Сенеки она родилась вторым рож-

дением, как греческая трагедия, переведенная с образа на понятие.

При отделении субъекта от объекта рассказ из внутреннего двучлена становится внешним двучленом, причем одна его часть — прямая речь, другая — косвенная, что впоследствии, при стабилизации понятий, даст наррацию в паре с анарративным элементом.

Мне приходится делать терминологическое различие между рассказом и наррацией совершенно условно; пока буду называть рассказом тот образный речевой двучлен, который в понятийном перерождении даст в одном своем члене наррацию. Собственно, пока нет понятий, рассказ представляет собой словесную «картину», лишенную времени, «подобие» действительности, показ чего-то зримого воочию. На этом этапе драма и до-нарративная субъектно-объектная речь ничем не отличаются. Примеры такого рода дает паллиата. На сцене — старик, который смотрит за дверь комнаты, где его сын кутит с гетерой. Старик здесь — смотрящий на зрелище, открываемое перед ним его рабом. Он «зрит». Он может сказать сыну «Я вижу тебя в кутеже» винительным с неопределенным; субъект активно зрит и говорит; объект пассивно созерцаем. Это и есть первый рассказ и первая ячейка сценической драмы с той лишь разницей, что субъектно-объектный рассказчик и говорит о зримом, и представляет собой зримое, предмет рассказа. Но «очевидение» служит тут основой, потому что зрительные впечатления играют главную роль; явления воспринимаются своей наружной, внешней стороной, «кажущимся», неподвижным, якобы лишенным времени. На этом строится и обряд, заменяющий до поры до времени рассказ. Так, было известно, что Адонис умирал, но обряд показывал всякий раз заново это умирание в форме конкретного, на глазах у общины, умирания, в презенсе, воочию, так как не было понятия многократности. Рассказ представлял собой не обобщение, а некий конкретный образ, непосредственно передаваемый в его зрительном виде.

Греческая литература наполнена личными рассказами и прямой речью. Так у Гомера, у историков; лирика и реторика выросли как жанры из личного рассказа; роман делает из прямой речи литературную стилизацию. Напротив, косвенная речь занимает большое место у римских писателей, особенно у историков, где она явно служит понятийной заменой былых прямых речей.

Косвенная речь — интересный образец становления понятий; поэтому она служит показательной формой нарождающегося повествования.

В прямой речи субъект — он же объект — передает непосредственно себя и не-себя, еще не имея обособленного объекта рас-

сказа. Не имеет его и косвенная речь. В ней дается тоже не опосредствованный третьим лицом (автором, рассказчиком) рассказ, хотя в нем уже не один, а два субъекта. Но суть такого рассказа в том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения предмета рассказа из самого рассказчика. Такая конструкция мысли, типичная только для древних людей, представляет собой accusativus cum infinitivo. Этой конструкции требуют именно повествовательные предложения, потому что винительное с неопределенным и есть повествование. Оно включает в себя двух лиц, одно говорящее, другое «говоримое», одно активное, другое пассивное. Это, второе лицо, пассивное, находящееся в функции объекта, не самостоятельно, но зависит от состояния глагольного субъекта. В этом управляющем глаголе подчеркивается его субъектная стихия, то есть мысль, чувство, слово, нормативное представление. От него зависит объект, одновременно являющийся и логическим субъектом другого глагола, находящегося в неопределенном наклонении. Другими словами, один член этой конструкции окрашен активностью и личными чертами, другой — в пассивной позиции, в глаголе не действия, а состояния, лишенном показателей времени, лица и числа, в безличной и атемпоральной функции, плоскостно-неподвижной. Впоследствии первый член в функции субъекта отсекается от второго члена в функции объекта и становится в рассказе авторской функцией в отличие от предмета рассказа.

Параллельно конструкции винительного с неопределенным косвенная речь пользуется для повествования союзом ὡς, ut (словно, якобы, что, будто). Его судьба интересна. Из образной категории чего-то призрачного («как будто бы») он становится в понятийном мышлении логической категорией времени, цели, степени, причины и следствия; он организует сравнения и наррации.

Косвенная речь двучленна, подобна сравнению. То, что в гомеровском сравнении пассивный объясняемый член, то здесь логический субъект в позиции объекта; «якобы», которое уподобляет в сравнении подлинное кажущемуся, в повествовании придает изложению характер призрачности, недостоверности. Мы говорим: «Он сказал, что... античный человек говорил: «Он сказал, как будто...

Активному объясняющему члену сравнения соответствует в косвенной речи активный управляющий глагол. Все, вместе взятое, свидетельствует о том, что косвенный рассказ («повествование») и сравнение — две формы одного и того же понятийного преобразования образной двучленной субъектно-объектной «фикции». Как там, так и тут то, о чем повествуется или с чем срав-

нивается, одинаково недостоверно («кажется»). Картина сравнения или рассказа повествующего не есть нечто подлинное, а только πλάσμα, «фикция», — и недаром у греков всякий рассказ назывался μῦθος. Рассказ — это то, чего нет в действительности, это ее подобие, «образ», «правдивая история», заведомый вымысел.

Косвенный рассказ, принимая функцию авторского повествования, со временем совсем отделяется от личной наррации и переходит на роль анарративного изложения; однако он продолжает сопровождаться рассказом, по большей части личным. Конечно, я все время имею в виду, что античная литературная традиция отражает общественное сознание с большим опозданием, уже после того, как в быту оно вполне отстоялось.

Тот, кто не понимает двуприродности античного способа повествования, не сможет ни понять, ни объяснить своеобразной структуры античных литературных жанров. В этом методе самое основное то, что «одно» всегда рассказывается с помощью «другого». И это «другое» — наррация. Историк излагает факты, с одной стороны, документируя, с другой — приводя наррации. В эпосе изложение фактов дается сквозь наррации, лежащие вне контекста («вставки»). Трагедия дает действие, которое тут же комментируется наррациями хора, не имеющими отношения к сюжету. В хоровой лирике у Пиндара каждая ода имеет небольшие нарративные «вставки», и какой-нибудь Гиерон или Аркесилай не может быть понят без наррации о мифическом герое[3] Понятие строится посредством образа. Понятие не стадия образа, следующая за образом. Понятие — форма самого образа.

Об одном и том же всегда рассказывается двояко, двумя методами экспозиции: один из них — конкретный (образный), другой — отвлеченный (понятийный). Образный план уже не выступает самостоятельно, самодовлеюще; его функция изменена, и содержание его служит формой новых смыслов, отвлеченных. В природе отдельных образов такое иносказание порождало метафору, то есть в одном и том же образе смысл заключался двойственный — и конкретный и отвлеченный. В повествовательной конструкции иносказание носило еще более древнюю форму — ту рядоположную, какую вначале имела и метафора, — не одного образа с двумя смыслами, а двучлена, в котором образ и понятие располагались еще в ряд, отдельно, но были нерасторжимы; мысль выражалась ими обоими зараз. Если нужно было рассказать об иксе, говорили об игреке, имея в виду охарактеризовать игреком икса. В эпосе мифический герой не имеет внутренней характеристики; его свойства описываются путем уподобления другому герою (например, Ахилл — Мелеагру[4]), или путем противопоставления другому герою («советы»: не будь

таким, каким был когда-то такой-то... или, наоборот: будь не таким-то, а вот таким...), или путем сравнения с кем-то или чем-то иным. В хоровой оде, когда нужно охарактеризовать Гиерона Сиракузского, певец говорит о мифическом Иксионе[5], не имеющем к тирану Сиракуз никакого сюжетного отношения. Когда восхваляют в оде живых, хвалят мертвых. Но если трагик хочет изобразить состояние Медеи, он говорит об Ино, только судьба Медеи экспонируется в самом действии, а о судьбе Ино поет хор[6].

В одних случаях то, что находится в действии, уподобляется тому, что заключено в рассказе (хоровая лирика, трагедия), в других — то, что заключено в рассказе, уподобляется тому, что находится в движении (гомеровские сравнения). И то миф осваивается через реальное (эпос), то реальное воспринимается сквозь миф (трагедия, лирика).

Деление на singen — sagen оттого и не выдерживает критики, что само пение носит в себе (как и сам рассказ) эти два элемента — нарративный и описательный. Так обстоит дело в хоровой лирике, где есть и мольба, и наррация, и хвала, и гнома. Сами по себе пение или сказывание не объясняют существа вопроса.

Античная наррация еще не имеет своей собственной функции. Она приводится для чего-то другого, она вся целиком служит для смысловой цели, лежащей за ее пределами. То она что-то иллюстрирует, то она назидает, то служит уподоблением, сравнением, противопоставлением. Она не является «вставкой» в описаниях Гомера и Гезиода, развлекательным «анекдотом» у Геродота и Плутарха. Каждый рассказ в «Пире» или в романах идет на потребу общего сюжета, хотя, казалось бы, не имеет к нему тематического отношения. Мысль в ее целом дается через части, как у Гезиода различные составные части «Трудов» создают цельность композиции, или через косвенные средства — как прямая речь излагается через косвенную конструкцию. Платоновский «Пир» посвящен Эросу, которого нет среди персонажа, но зато он дан в косвенной позиции, в рассказе об Эросе, и в фигуре Сократа, воплотителе идеи Эроса.

Послужная функция наррации, ее (если можно так выразиться) косвенность особенно наглядна в параболах (притчах, баснях). Здесь двучленная конструкция: рассказ плюс назидание. Как в сравнении, в басне два как бы независимых ряда: в одном члене находится наррация, в другом — ее обобщение. Басня была бы сравнением, если б эти два члена связывались союзом «как».

Если взять любое гомеровское сравнение, например:

...как туча скворцов или галок испуганных мчится
С криками ужаса, если увидят сходящего сверху
Ястреба, страшную смерть наносящего мелким пернатым[7],—

и вынуть из этого сравнения «как», заменив его обобщением, получится басня (парабола, притча): «Слабые приходят в ужас от одного вида сильных». А эта же картина, приложенная к ахейцам, бегущим от данайцев, становится сравнением. Отчего? Во-первых, от введения конструкции «как... так». Но, во-вторых, от приложения к чему-то другому, именно не к галкам, а к ахейцам.

В обоих случаях один и тот же рассказ меняет лежащую за ним основную мысль по-разному, в зависимости от того, какую смысловую функцию несет не сам рассказ, а общая мысль, выраженная через него. Самостоятельной роли он не имеет. И потому во всей античности нет жанра повести — независимого, отдельно функционирующего, изъятого из анарративной ткани.

В повествовательном двучлене отвлеченное дается посредством конкретного. Особенно античная притча служит примером отвлеченного в конкретном, то есть понятия, выраженного в образе. Это метафора в нарративной форме.

Всякая парабола иносказательна. В поздних формах басни ее переносность переходит в аллегоризм. Но, в сущности, так же метафорична природа всей античной наррации. Античный рассказ всегда связан с анарративным элементом; пусть этот элемент или все окружение рассказа еще и не будет прямым обобщением типа притчи или аллегории, но в нем всегда найдется известная разновидность чисто-понятийной мысли (описание, рассуждение, аргументация и т.д.). По наррации античных литератур еще видно, что она, как и всякое иносказание, представляет собой образ в функции понятия. Но ее особенность здесь та, что она является частью системы, где образ и понятие лежат отдельно, и один выражается другим, совместно, в своем объединении, давая единый общий смысл.

4

Понятийное мышление придает образному словесно-ритмическому двучлену новый характер. Деление на два мира, тот и этот, вносит два различных измерения не только в пространство, но и во время. Появляются две новые категории — далекое и близкое; они носят и пространственный характер (две стороны — эта и та), и временной (два времени — это и то). Ритмико-словесные двучленные формы получают двоякость содержания: их обе части, сохраняя между собой связь, начинают отличаться одна от другой по своим функциям соответствия каждому из двух миров, двух стран, двух способов поведения, двух пород существ. Одна словесная часть отражает все близкое, здесь находящееся, про-

должающееся (длящееся), другая — все противоположное; они связываются тем, что одна из них получает значение подлинности, другая — видимости подлинного, и одна подобится другой, позже уподобляется или противопоставляется, еще позже сравнивается. За «мнимым» сохраняется значение всего того, что имеет лишь внешнее сходство с «сутью» и только зрительно «кажется», впоследствии — значение «вымысла», даже «обмана». Оно находится не здесь, а «там», хотя перенимает все бытовистические внешние черты здешнего мира; относится оно к «далекому», не длящемуся, законченному.

Наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир — от того. Она становится подражанием — призраком происходящего на земле, бытовистическим по форме, с особым пространством и с особым временем, лежащими «далеко», за пределами земли.

Прошедшее время отражает представление об отодвинутом и застывшем времени («жил-был в тридесятом царстве...»). Пока нет чувства длительности, нет и повествования, я хочу сказать, пока нет чувства изменяющегося времени, дающего светотень событиям. Все, что нужно показать, происходит непосредственно перед глазами. Так, в средней комедии на глазах у зрителей экспонируются пиры, роды, любовные акты, сны.

Архаичный рассказ начинает свое возникновение с атемпоральности, которая приобретает впоследствии характер стилизации. Одна из таких форм — «обрамление»; другая — визионарные картины. «Обрамление» представляет собой стоячее время, какое-то praesens atemporale (если можно так выразиться), аморфное лоно времени, которое охватывает движущиеся сюжеты в форме личных «я-рассказов». Впрочем, время в античной наррации имеет особый древний характер, все еще приближающийся к известным пространственным чертам. Это больше «вид», чем время. Оно может быть протекающим, но и ставшим, «готовым», будет ли оно оконченным или даже недоконченным и незавершенным. Прошедшее и будущее мало чем отличаются в древней наррации одно от другого; оба они вторгаются в настоящее, подобно физическим телам, — неподвижные, законченные, «плотные», почти протяженные. Praesens сперва ощущается в виде стоячего «отрезка» времени, в виде окаменелого «настоящего», наличествующего не только «сейчас», но и «здесь». Будущее или прошедшее в своих законченных формах видового времени могут раздвинуть это настоящее, как раздвигается завеса.

На таком восприятии времени построены и такие древние формы античной наррации, как видения и откровения, далеко предшествующие различным откровениям восточных народов.

Природа этих визионарных рассказов чисто-зрительная; она свидетельствует о выходе рассказа из показа воочию. Визионарные рассказы заключаются в том, что общее повествование (в настоящем времени) вдруг прерывается воспроизведением, в форме личного рассказа, картины будущего, которое «зрит» собственными глазами герой наррации. Таково видение Одиссея, которое ему «открывает» Афина. Спящий Одиссей доставляется фракийцами на Итаку; проснувшись, он не узнает своей родины, покрытой туманом. Но Афина заверяет его в своей неизменной благосклонности. «Погоди, — говорит она, — я покажу тебе (δείξω) почву Итаки»[8]. Вслед за этим она начинает словесно изображать пристань Итаки, пещеру нимф, священное масличное дерево, Нерионскую гору. «Так сказав, — продолжает песня, — богиня раздвинула туман и показала землю»[9] Одиссей, возрадовавшись, бросился целовать родную почву. После этого эпизода общее повествование снова продолжается.

Будущее, которое Афина «открывает» (в буквальном смысле «раздвигая воздух»), носит здесь не временной, а пространственный характер. Термин «показывания» (δείκνυμι), употребленный песней, идентичен мистериальной терминологии: чисто-зрительные «видéния» «показывались» и в мистериях. Но в средней комедии такие же визионарные картины занимали большое место. Все это обнаруживает путь от «показа» к наррации. В повествовании такие зрительные картины уже наполнены известным сюжетным движением, хотя по своей тематике они и выпадают из общего контекста той словесно-действенной системы, среди которой находятся. В «Одиссее» таково же откровение Феоклимена. Среди нечестивого пира женихов ему вдруг открывается видéние: он видит чертог, облитый кровью и наполненный тенями умерших, видит, как солнце исчезло с неба и набежал гибельный мрак[10] Среди настоящего времени вдруг появляется будущее, которое получает функцию особого повествовательного плана, чего-то только еще имеющего произойти и свершиться когда-то, где-то, с кем-то; тем не менее это будущее прекрасно уживается с настоящим, а его иное пространственное положение соприсутствует в пространстве, где протекают события рассказа. Откровение Афины древнее откровения Феоклимена; оно носит еще не пророческий, а буквальный характер протяженного «раскрытия». Впоследствии «зрительное» становится синонимом «пророческого» и визионарные картины получают значение пророческих видений. Но это — вторичное их значение, вызванное желанием понятийной мысли как-то оправдать нахождение будущего в настоящем, иного пространства в данном. В понятийном мышлении пророчество объясняло и еще одну черту таких видений — их иносказательность.

Когда среди действия паллиаты внезапно открывается зрительная картина, она не означает вторжения будущего времени. Она вообще ничего не означает, кроме того, что зрительно показывает. Но в словесном изображении такая картина приобретает смысл, иллюстрирующий повествование. Смысл этот немой, потому что картины немы. Он и молчит и говорит, получая безмолвное значение. Врезываясь в наррацию, видéние истолковывает и иносказует ее тему; в нем рождается понятийное обобщение, которое так же подсказано этой «картиной», как молча подсказывает образ новое, переносное значение во всякой метафоре (например, «тихая гавань» = спокойная жизнь). Этим я хочу сказать, что визионарный показ, разрастаясь в наррацию и делаясь одной из ее составных частей, получает понятийную функцию иносказания, поздней — аллегоризма и символизма.

5

Не менее архаичны и «видéния-прошедшие», вырастающие в рассказ. Рассказы вестника в трагедии, или героев Лукиана, или Эра в «Республике» Платона[11] дают пример не видéния в рассказе, а самого видéния-рассказа. Все эти персонажи приходят с того света и рассказывают о том, что они видели собственными глазами (по-гречески «рассказ» значит διήγησις, «рассказывать» — διάγω = «вести через», «проходить»)[12]. Это классические образцы древней наррации с ее семантикой появления на свет и оживания. Она вся основана на очевидении смотревшего. Ее тема — тот свет. В ней два сценария — сценарий ухода и сценарий прихода; и в ней два времени — прошлое, излагаемое в настоящем, и само это настоящее. У Феоклимена будущее есть та картина, которая появляется тут же, в настоящем; у Эра прошедшее совпадает с уходом — уходом вниз, под землю. Тема его рассказа — смерть. Так и вестник приходит «оттуда», издалека, и говорит «здесь», в настоящем, о том, что происходило «там», в прошедшем. И его темой тоже служила смерть. Понятийная мысль, сохраняя в неприкосновенном виде такую структуру, не понимала ее содержания и всевозможными способами видоизменяла его. Так, в одной из сатир Ювенала композиция наррации такова: Ювенал отправляется на прогулку с Умбрицием за город; там они спускаются в долину, и Умбриций начинает свой рассказ[13] Условия архаичной наррации здесь модернизированы: уход вниз обращен в загородную прогулку со «спуском» в долину. Подобные же «обрамления» рассказа можно найти у Платона в большом количестве; как стилистическая традиция они сохраняются в христианской литературе («Октавий» Минуция Феликса) и еще дальше, в европейской повести.

Генетические связи рассказа с далекими уходами и взиранием на причудливые «чудеса», с дивованием, дали себя знать в том, что древнейшие наррации говорили о хождениях в несуществующие заморские земли, к фантастическим обитателям. Чудеса «потусторонней» страны, «подземной земли» (χθών), обращались в рассказы о далеко лежащих и о необыкновенных странах, об утопических царствах, о небывалых полях и садах, расположенных в «нигде». Таковы повествования древней логографии; в них нет времени, действие в них не развивается. Но таковы повествования и в эпосе, таковы разновидности утопических повествований в форме нарраций-миражей. Их начало дошло до нас в «Одиссее». Характер этой поэмы по форме — бытовистический (полное соответствие бытовому плану экфраз и развернутых сравнений «Илиады»!), по содержанию — волшебный. Мы называем его «сказочным».

В «Одиссее» находятся элементы, которые вполне обнаружатся в средней комедии: поддельный персонаж, призрачные города и обитатели, самозванцы, обманщики, фэакийский мираж, по «виду» схожий с реальностью, видения, представляющие собой визионарные «картины».

Волшебство «Одиссеи» — это «чудеса», призрачный и подражающий действительности субъектный мир, как он стал представляться человеку: мифизм принял в новом сознании людей характер «изображения» (εἰκών) действительности, того, что «схоже», «подобно» ей. Путешествия в далекие заморские страны, призрачные люди и города, чудесные приключения, чары волшебниц, фантастические существа — все это обнаруживает себя в позднейших «правдивых рассказах» и в «изображениях» чудесных стран и чудесных картин, чудесных видений народного театра. Именно здесь, в лоне «я-рассказа», возникает из «картины», из «миража» зримый и «кажущийся» мир, воспринимаемый сквозь объект, лежащий далеко за пределами субъекта, — возникают сперва экфраза и видение (словесные «картины», «неживое как живое»), а затем и наррация.

«Я-рассказ» «Одиссеи» композиционно заворачивает волшебный показ в чисто-субъектный внешний покров. Все, что касается «чудесных» приключений героя, как бы разворачивается из его «я» в форме личной наррации. Как только эта «волшебная» часть кончается, рассказ становится косвенным. Мистификации героя, переодевания, битвы с самозванцами-наглецами, подмены, обманы — все эти мотивы позднейшей бытовой комедии одеты и здесь в бытовизм. Сказка, как известно, всегда бытовистична. Этот реальный элемент так же относится к своему мифическому сюжету, как в экфразах и сравнениях реалистическая часть — к мифической. Особенно интересны мистификации,

которыми так полна «Одиссея». Даже в беседе с Афиной Одиссей выдает себя за другое лицо. Так понятийная мысль объясняет ту мифологическую «мнимость», которая сопутствует всякому «подлинному» герою. В сравнении мнимое «уподобляется» подлинному, в метафоре подлинное «переносится» на мнимое; но мистификации наивнее и прямее оборачивают одно и то же явление то миражем, то истиной.

В «Одиссее» очень характерны не одни миражи городов и будущих событий. Большое смысловое место занимают в ней и «правдивые рассказы» о странах, событиях, людях и о себе самом Одиссея или его врагов. В этих «правдивых рассказах» все мнимо, и в них нет ни слова истины. Одиссей выдает себя за несуществуюшее лицо, а себя самого укрывает за этой ложью. Такой рассказ-мираж, имитирующий действительность, часто встречается и в гомеровских гимнах: Афродита выдумывает о себе целую историю, мнимую с начала до конца, и прикидывается не тем, кем она является; Деметра переодета другим лицом и говорит о себе неправду; Дионис выдает себя не за себя; маленький Гермес мистифицирует богов и плетет о себе хитрую ложь. «Правдивые рассказы» повествуют боги и герои именно о себе самих, в виде «я-рассказа», бытовистического по своей форме. В архаичном гимне к Деметре рассказ о похищении Персефоны строится на мираже: на сказочном лугу дева хочет сорвать цветок — «чудо» (θαῦμα), но едва дотрагивается до призрачной приманки, как цветок исчезает, земля разверзается и Аид уносит деву под землю.

Понятийная мысль осмысляла все эти наррации-миражи уже как комические, как пародийные рассказы. Таковы мнимые экфразы и прологи средней комедии, таковы «правдивые истории» у Лукиана или Плавта. В частности, прологисты паллиаты переносят (на словах, конечно) место действия в различные города, отправляются в другие местности и возвращаются обратно... не двигаясь с места. В этих балаганных «правдивых историях» заключается интереснейшая параллель к «видениям»: прологист свободно обращается с пространством и времёнем, открывая в настоящем будущее и прошедшее, а в данном месте действия — совершенно иные места. Но здесь не картины (типа видения Итаки), а рассказ. Характер наррации придают ему именно несколько времен и двойной пространственный фон; однако то и другое еще сохраняет здесь архаичные черты буквального «переноса» места и времени, словно это вещи, а не протяженность и длительность. Неумение согласовать пространство и время сказывалось и на видении Итаки. Но там дело обстояло несколько иначе. Афина сперва описывала Итаку, словно та и в самом деле уже была видна. И только после такого описания завеса раздвигалась, Итака показывалась. В этом эпизоде Афина

выступала как прологист, который сперва говорит о представлении, а потом это представление показывает. В любом балаганном действии имеется такой «говорящий», который затем обращается в «показывающего». Такая, казалось бы, несуразность объяснялась тем, что дело было не в логической последовательности действия и его словесного сопровождения, а только в наличии «речи» и «показа», из которых слагался единый рассказ.

В противоположность нашему рассказу античный рассказ имел в композиции произведения свое определенное структурное место. Он никогда не начинал произведения, никогда не стоял в его конце. Место его — в середине общей повествовательной композиции, внутри анарративной части. Это вызывалось тем, что рассказ восходил к семантике Логоса, светила, скрытого в глубине земли и появлявшегося «здесь» (туман раздвигался, показывался рассказ-видение). Рассказ, воплощавший Логоса, нужно было обнаружить, «открыть». Как бог находился в середине храма, внутри, между передней и задней его частями, так в середине словесного произведения находился и Логос. Но его место одновременно пребывало в двух плоскостных пространствах: в подземной смерти (умирающий Логос) и в «зримой» жизни (оживающий Логос). Сказалась тут и семантика, с одной стороны, «наружного», «внешнего» и, с другой — значения «внутри» (ср. внешнее безобразие Сократа, внутри которого — мудрость и красота).

Отсюда — «завернутые» античные композиции, с рассказом внутри. Я напомню композицию «Пира» Платона. Там основной рассказ о симпосионе у Агафона завернут в несколько оболочек. Друг Аполлодора спрашивает о пире у Аполлодора. Тот ссылается на свое обращение к Главкону, Главкон — на Феникса, Феникс — на Аристодема. Весь рассказ восходит по крайней мере к третьему (если не к четвертому) передатчику; его конструкция в целом — винительный с неопределенным, внутри которого находится прямая речь. Если присоединить рассказ Сократа, излагающего в косвенно-прямой конструкции речь Диотимы, получится целая композиционная постройка. Ее фольклорный характер обнаруживается при сличении с композициями повествований у других древних народов (рассказы Шехерезады, индийские параболы и т.д.). Часто такая композиция «завернутых» внутрь рассказов носит характер атемпорального «обрамления», наполненного наррациями, лежащими одна в другой (роман Гелиодора[14] хорошо стилизует этот прием). Такое «раскрывание» Логоса было аналогично раскрыванию занавеса над подмостками балагана (или храмовой святыней), или ящика с божками, или того статуарного силена, внутри которого находилась сияющая красота («Пир»): показ заменял рассказ.

Но рассказ в рассказе мог носить и форму повествования «по кругу», от одного рассказчика к другому (сколии, наррации по очереди в «Одиссее») или в ответе на вопрос (стихомифии, которыми организуется связная наррация, особенно у Софокла). Наконец, в каждой речи, и не только ораторской, διήγησις находится внутри, в середине основной трехчленной конструкции (пролог — рассказ — эпилог).

6

Наррация тогда перестает быть логосом и «картиной», когда изменяется ее прежняя познавательная сущность. Только теперь она получает свою собственную особенность и начинает «быть». Оставаясь образной, она делается понятийной. В ней появляется несколько времен, минимум два. Если в анарративном описании дан один момент (настоящее или прошедшее) в форме перечислений, изображенных воочию, сравнений, то в наррации несколько видов времени. Описание дает только констатацию, то есть остановку времени, какое бы движение оно ни описывало. Так, описание пляски хора на щите Ахилла представляет собой «картину», сценку. Наррация не укладывается в картину, потому что имеет время, которое не стоит, а движется; в ней не меньше двух действий, связанных последовательностью времени.

В архаичном рассказе автор не находится ни в том времени, ни в том месте, где объект его рассказа. Впоследствии это закономерное (с генетической точки зрения) умственное явление становится предметом сознательной стилизации в авторских «отступлениях» и «вставках» (у Апулея и других).

С вопросом времени связан и вопрос о «кратности», числе, количестве временного наполнения, но и способности к обобщению. Всякий «показ», всякая констатация однократны. Так, хор трагедии, находясь в аморфном времени и вне реального пространства, то есть без самостоятельной функции, рассказывает о прошлом и однократном — об Ино. Эта Ино ничем не связана с Медеей в сюжете еврипидовской трагедии. Но обе они — две формы одного и того же: прошлого (Ино) и настоящего (Медея). Ино в устах хора — однократный далекий случай, Медея развернута в действенное нагнетание событий. В трагедии прогрессивно-мыслительный план (Медея) иносказуется архаикой (Ино), как у Пиндара Гиерон — Пелопсом. В наррации еще нет обобщения. Чтоб обобщить, грек должен поставить в ряд нечто данное и то другое, что было где-то, с кем-то, когда-то. Древний рассказ дает только однократный случай; обобщения он достигает иносказуемостью единичных и вполне конкретных

явлений, позже — отдельным дидактическим привеском (басня). Гезиод в «Трудах и днях» поучает брата, рассказывает ему басни и мифы, но и его дидактика лишена обобщения. Все в настоящем иносказуется для грека прошлым. Он идет к многократности через двукратность, к обобщению — через конкретную единичность.

В драматической структуре сохранились все форманты будущего повествования — прологи, показы, речи, уходы и приходы, мелос и речитатив, инвективы и мольбы, рассказы вестника и т.д. Мало того. До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и «показывавшая» убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие. Повозка и была зачаточной сценой.

Наррация уже не строится на уходах-приходах; она углубляет время в прошлое и отдаляет место действия, в чем типически сказывается разница между пространственным мифологическим мышлением и отвлеченным понятийным. То, что в прежней композиции мифа носило буквальный, конкретный характер, поворачивание речи по кругу, от одного говорящего к другому, и скрывание «истинного»[15], — то в наррации сделалось логической последовательностью сюжета и сознательным, занимательным завертыванием главной темы в подготовительное «начало» и завершающий «конец». Так плоскостная пространственная структура обряда или мифа получила формально-логическое, причинно-следственное построение темы: начало рассказа — нарративная средина — конец рассказа.

В обряде или мифе время одномерно. Всякие буфонии, таргелии, винопития, кашеядения и прочее и прочее мыслились свершенными и законченными раз навсегда. Однако ежегодно это повторялось в действии, наглядно, в настоящем времени, которое означало и прошедшее. Давность не отставала от «сегодня» и «мы». Она плоскостно и атемпорально воспроизводилась в действиях и словах тех, кто совершал обряд.

Наррация еще не умеет полностью отделять прошедшее от настоящего. В своих архаичных формах она только идет к этому. Но она начинает с более древнего восприятия времени, с прошедшего, на основе которого вырабатывает четко разграниченное настоящее.

В самых древних повествованиях настоящее дается еще сквозь прошедшее. Когда Сафо молит Афродиту о прибытии и хочет, чтоб та появилась в немедленном настоящем, она воспроизводит ее прошлые прибытия[16]; и все, что мы, охваченные сильным чувством, сказали бы в настоящем времени, грек изла-

гал посредством ввода в «средину» времени, которое можно назвать настоящим-прошедшим. Дальше такое явление принимает форму повествовательного «исторического настоящего времени» (praesens historicum), в котором заведомое прошедшее дается, «как будто» настоящее.

Чисто-античная разновидность наррации — воспоминания тоже представляют собой форму прошлого в настоящем. Однако античность совсем не знает мемуаров в нашем, современном, значении как дневника или записи о протекающем и длящемся настоящем: «прошлое» у греков понимается обращенным только к умершим.

Для того чтоб могла возникнуть наррация, активное начало должно было отделиться от пассивного. В обряде и мифе вещь может быть и действующим лицом, и орудием действия. В буфониях нож играл главную роль, но мыслился при этом и активным убийцей, и предметом в руках убийцы. Наррация разграничивает активное начало (субъект) от другого, пассивного (объект).

В наррации дается не простое наличие соприсутствующих лиц, предметов, действий, обратимых в свою противоположность. В ней есть носитель действия, производящий это действие с предметом действия: кто-то делает что-то с кем-то или с чем-то. Для этого вводится не менее двух лиц, наделенных известным образом поведения, которое дает какой-то результат. Однако это минимум условий.

В гомеровском сравнении заключена картина, но не наррация. Но стоит ввести разницу времен, чтоб эта картина обратилась в рассказ. Сама по себе никакая «картина» не может изобразить двух разновременных действий, если она не прибегает к нескольким изображениям: греки, не владея перспективой, заменяли последовательность и отодвинутость плоской ярусностью и передавали движение посредством фигур, находившихся рядами, в различных позах, ряд над рядом.

Наррацию создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет и наполняет его связями с реальными процессами, дает зависимости и приводит к известным результатам. «Картина» не может передать оборотов «если», «когда», «для того чтоб», «из-за» и т.д.; между тем речь создает этими оборотами развернутый последовательный рассказ.

Однако, как я уже сказала, не в этом необходимом условии наррация обретает свою особенность. Ее своеобразие в том, что вся ее фактура лежит не в том плане времени и пространства (а потому и тематики), в каком находится вторая часть повествования. Генетически они обе восходят к одинаковой семантике,

но в понятийной переработке они совершенно различны. У наррации по сравнению с анарративной частью время — прошлое, место — далекое, тема — давняя. Все, вместе взятое, производит ошибочное представление «вставки» и «эпизода». Обычно среди плавного повествования вдруг врывается рассказ о чем-то, происходящем в отдаленное время в отдаленном месте с кем-то далеким — или с самим рассказчиком, когда он был совсем юным, или с героем, слава которого давно отгремела. Такие наррации по большей части бытовистичны. Таков рассказ Феникса среди изображения гнева Ахилла: в новеллистической (то есть бытовой и занимательной) форме идет наррация, относящаяся к молодым годам рассказчика-старца, о далеких событиях за тридевять земель[17] Конечно, если начать анализ такой наррации, то она окажется вариантом истории самого Ахилла (гнев отца — гнев героя; там и тут предмет гнева — отнятие девы; Фтия — место прикрепления обоих мифов; заклятие Феникса, заклятие Ахилла, лишенных потомства и счастья); однако именно это семантическое равенство подчеркивает ту разницу, которую производит понятийное «второе рождение» с повествованием, в результате чего создается наррация.

Рассказ возникает непроизвольно, как объективный результат раздвинутого времени и пространства. Он появляется там, где уже недостаточно плоскостности, пространственной и временной. В нем единичность, однократность (отсутствие обобщения), конкретность имеют понятийную функцию, служат средствами понятия. Время тут длительно, причинность порождает следствия, пространство удлинено. В наррации отражается становление субъектного мира, отделенного от объектного и во времени, и в пространстве.

Наррация есть понятийный миф. Но миф был всем — мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части. Наррация — только рассказ. И рассказ «о», а не сам миф в его субъекте и объекте. Правда, в наррации сохранен весь былой инвентарь мифа в виде вещей, живых тварей, связей, мотивов. Но здесь это уже стало персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, нерасторжимой с человеком. Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в «образ», в «фикцию», только лишь подражавшую действительности.

Мифов-нарраций никогда не было и не могло быть; оттого они и не дошли до нас в непосредственной форме. Такие мифы-

рассказы имеются только в учебниках по мифологии; если же их связная сюжетная цепь воспроизводилась древними писателями (уже не говоря об Аполлодорах), то потому, что к этому времени наррация давно функционировала.

Понятийный рассказ, еще весь заложенный на мифологических представлениях, эмансипировался от вещи и от действа, даже от характера личной речи. Он потерял господство и всесущность, какие имел миф. Значение он получил косвенное, форму — ритмико-словесную, все более и более тяготевшую к сфере чистого слова, освобожденного от мусических элементов. Структурное место наррации законсервировалось надолго, как, впрочем, и ее композиция. Она так и осталась внутри, в середине анарративного изложения, и по большей части приняла форму двучлена с внутренним противопоставлением. Что до содержания наррации, то оно отходило от прямых смыслов мифа и придавало им понятийное, отвлеченное или иносказательное толкование, наполняя его бытовой или далекой псевдо-исторической тематикой; в противоположность мифу наррация усиливала композиционную линию и доводила ее до степени господства над всем содержанием. Так рассказ все больше фабулизировался и новеллизировался.

Он приобрел и новые функции. Недостоверное по своей природе, πλάσμα, помогало осваивать документальный факт (Геродот), узаконивать настоящее через апелляцию к прошлому (гомеровские «контрасты»), приближать происходящее посредством введения далекого происшедшего (наррации и трагедии), поучать (Гезиод, басня), обличать (пророчества), наконец, просто занимательно рассказывать (роман, эллинистический миф, Апулей, Аристид).

Произойдя из метафоры, античная наррация составляла только часть общего анарративного контекста. Она не функционировала самостоятельно, в виде отдельных рассказов, как, например, рассказы средних веков или Возрождения. Ее история с самой античности не доводит ее до такой независимости. Вначале это «стоячий рассказ», который топчется на месте среди эпитетов и атрибутивных описаний. Он находится внутри песни, никогда не совпадая с основным песенным содержанием, но составляя только одну его незначительную часть, связанную с содержанием лишь тематически («по поводу»). Такие рассказы внутри хоровой мелики неизменно носили мифологический характер.

Дальше идут экфразы, сравнения, visiones, всякие рассказы-миражи. В них уже имеются изображения известных движений и даже небольшой разницы времен, но они даны в наличии, в ярусном плане, без кулис времени. И наконец, два времени и

два пространства, приобретение послужных функций, опосредствование.

Выпадение темы, времени, сценария из общего сюжета — характерная особенность древней наррации. Ее античная познавательная специфика в том, что она, будучи «образом», позволяет осознавать «подлинность»; но с объективно-исторической точки зрения наррация раздвигала границы пространства, вводила фон времени, преодолевала архаичную статарность, расширяла принцип мимезиса.

Мифологический образ, потеряв свои прямые смыслы, без транспонации в понятие уже не мог быть воспринят. Формально продолжая сохраняться, он изменял свою функцию. Образное становилось понятийным. Этот процесс шел в наррации двояко: с одной стороны, повествование строилось двучленно, состоя из одного образного члена и второго понятийного; с другой стороны, сам образный член подвергался понятийной переработке, обращаясь в наррацию.

Конечно, между обеими частями повествовательного изложения нередко бывало много общего, и одна из них переходила в другую. Как правило, анарративная часть разрасталась за счет убывавшей нарративной. Взять хотя бы начало классической литературы, Гомера или Геродота с их гармоничным равновесием между нарративным и описательным элементами, потом перейти к хоровой лирике или реторике, где наррация занимает только одно, отведенное ей место внутри разросшихся других частей анарративного характера, и наконец, посмотреть на конечный этап, в котором деловая проза отделена от наррации, вытесненной за пределы классических жанров. И тогда станет ясно, что дело клонилось к обособленью жанров и стилей, с одной стороны, к их понятийному пересозданию — с другой.

Этот путь совершает и наррация. Она хиреет как часть повествовательного внутреннего двучлена, переходит из поэтических в прозаические жанры, а затем — уже в эллинизме — принимает форму коротенького нарративного мифа или длинного повествовательного «драматикона». Теперь это проза, но проза, которую можно было бы назвать понятийной поэзией. Это прозаическая лирика — прозаико-лирическая наррация.

2 февраля 1945 г.

1

Мифологические представления породили еще в глубокой древности особые мифы и действа, в которых изображались сияние солнца и его временное помрачение. Основой таких действ служила зрительность: часть общины изображала в лицах «сияющую красоту», а другая часть взирала на изображаемое. Анарративные образы, представленные в виде малоподвижных «персон», то есть вещей, масок и олицетворявших вещи людей, не имели ни сюжета, ни действия; их сущность заключалась только в виде «появлений» или «уходов» световых инкарнаций. Моменты сияний, или «чудес», вызывали «явление», то есть свечение, свет, — на диво дивовались. Инкарнации света имели свою «изнанку», свои «подобия» в виде «тени» — призраков, мрака, тумана, туч и т.д.

Мифологические зрительные представления, связанные с семантикой сияния и помрачения, заняли огромное конструктивное место в последующих, уже понятийных переработках обряда и мифа; они легли образной основой в эпосе и балагане.

Гомер переполнен зрительными образами. Именно тут-то и встречаются первые «картины» визионарного порядка. Пророчества в них нет, но есть статарное изображение внезапно «появившегося» светового сияния, разогнавшего тьму. Знаменательно, что такие картины часто оказываются внутри сравнений:

Словно как на небе звезды вкруг месяца ясного сонмом
Яркие блеском являются, ежели воздух безветрен;
Все кругом открывается — хо́лмы, высокие горы,
Долы; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды[1]

и т.д.

Здесь сказано о звездах, что они «являются» (φαίνετο); вот так «являются» (φαίνετο) и троянские костры — в том и другом случае речь идет о свечении. Однако такое сравнение представляет собой, в сущности, видение, но виде́ние в зрительном смысле, то есть панораму: оно дает «показ» и картину внезапного появления

света. В этом визионарном сравнении знаменательно и то, что сравниваемая часть (троянский костер) и сравнивающая часть (звезды) семантически одинаковы: то и другое — огненный свет.

Так же следует рассматривать и сравнения такого рода:

Словно звезда вредоносная, то из-за туч появляясь,
Блещет огнистая, то погружается в мрачные тучи,
Так Приамид
...под пламенной медью
Весь он светился, как молния грома метателя Зевса[2].

В подлиннике сказано, что, «подобно тому как из-за туч [то] появляется (ἀναφαίνεται) всесветящаяся губительная звезда, то снова одевается тенистой тучей... так Гектор, весь в меди, светился (λάμφ'), как молния Зевса... Здесь, таким образом, так же недвусмысленно сияние звезды отождествляется с огненным светом — Гектором, как и в первом сравнении.

Внезапно «показывается» не только свет, но и мрак. В одном из сравнений сказано: «Как показывается (φαίνεται) из туч мрак Эреба во время жара из поднявшегося неблагоприятного ветра, так показался (φαίνετο) вместе с тучами медный Арес, идя в широкое небо»[3]

Свет то внезапно «появляется», то меркнет под черной тучей. Но эти обобщенные понятия «света» и «тучи» здесь же, в ткани самой поэмы, оказываются конкретными персонами богов и героев. Зевс покрывает гору тучей и посылает молнию; черными облаками и туманом покрывают героев Аполлон, Посейдон и другие боги; при входе Одиссея в город Афина проливает на него божественный мрак. Но и сама Афина, спасаясь от взоров Ареса, прячется под шлемом смерти — Аида. Облако — это исчезнувший свет, это смерть, временно «скрывающая» светила-героев. Так и об Аресе, этом воплощении гибели, сказано, что он сам идет вместе с облаками к небу; и как раз это говорится в компарации, сравнивающей Ареса с мраком облаков.

Облекшись в доспехи, выкованные огненным божеством, Ахилл начинает испускать огненное сияние. Вокруг его головы светится золотое облако, из которого исходит пламя; свет с его головы достигает неба, подобно тому как с заходом солнца зажигаются башенные огни и «с высоты пылающий свет возникает для взоров („чтоб быть видимым") окрестных жителей»[4]. Люди приходят в ужас, когда видят «страшный и неиссякаемый, пылающий огонь» вокруг головы Ахилла[5] Таковы же его щит и шлем:

Щит: далеко от него, как от месяца, свет разливался.
Словно как по морю свет мореходцам во мраке сияет,
Свет от огня, далеко на вершине горящего горной,

В куще пустынной...
Так от щита Ахиллесова, пышного, дивного взорам,
Свет разливался по воздуху Шлем...
...засиял, как звезда, над главою[6]

Смерть героя рисуется как заход светила, как помрачение. Когда тело мертвого Патрокла возлагают на ложе, Солнце по повелению Геры должно против воли погрузиться в потоки Океана и зайти.

Тьма и свет как мифологические образы противоречат понятиям света и тьмы: одни герои оказываются во мраке, а другие, тут же, в солнечном сиянии.

Битва пылала, как огнь пожирающий; каждый сказал бы,
Верно, на тверди небесной не цело ни солнце, ни месяц:
Мраком таким на побоище были покрыты герои...
Прочие ж рати...
Вольно сражались, под воздухом ясным; везде разливался
Пламенный солнечный свет; над равниною всей, над горами
Не было облака[7]

Свет то «скрывается», то «показывает» себя, «являет», делается «видным». Этот явленный свет и есть «чудо», «диво», «чудо для взора». Собственно, диво или чудо и есть то, что не было видно, — невидаль. Это зрительная категория; чудо всегда «открывается взору», как световая картина.

Облак у них пред очами Афина рассеяла мрачный,
Свыше ниспосланный: свет воссиял им, открылось пространство
Все...
Гектор открылся ужасный, и все илионян дружины[8]

Такое же «чудо» и «видение» открываются Одиссею среди волн:

Вдруг успокоилась буря и на море все просветлело
В тихом безветрии. Поднятый кверху волной и взглянувши
Быстро вперед, невдали пред собою увидел он землю[9]

Неожиданный «показ» сопровождается «смотрением». Гера внезапно «видит» на горе Иде Зевса[10]; также и он неожиданно «видит» свою супругу[11]. Очи Зевса, олицетворяющие светочи (в античных языках «глаза» и «лучи», «свет» — синонимы, φάεα, αὐγαί, lumina), «смотрят», «видят»: сидя на горе, Зевс видит Гектора, встает и видит бегство войска, с горы видит сражение, с высоты смотрит на единоборства, сидит и взирает и т.д. Ахилл глядит на «блестящие» вещи; Афина «показывается» герою, но остается для других «невидима»[12].

Зрительное, световое «диво» вызывает «дивование», потому что мифологические образы всегда субъектно-объектны и активно-пассивны. Когда Афина внезапно появляется в виде звезды,

«увидевших» охватывает «удивление»[13]; когда Приам неожиданно, никем не замеченный, падает к ногам Ахилла, тот «видит» и «удивляется», подобно тому как «удивляются», когда «видят» в доме неожиданного чужеземца[14] Одиссей, рассказывая о чуде с драконом, говорит о том, как присутствующие «дивились»[15] Не тщетным «соглядатаем» сидел на самом верху горы Посейдон, «дивясь» на войска: с высоты ему «являлась» (ἐφαίνετο) Ида, «являлась» (φαίνετο) и Троя[16]. Он «дивится», то есть «смотрит»; его «удивление» соответствует взгляду «светящихся очей» (ср. выражение «светлые очи», «светлый взгляд») Зевса, который смотрит вниз одновременно с Посейдоном.

Так «дивится» и Одиссей, видя сооружения в доме Алкиноя, — «диво для взора»[17] Самый дом фэакийского царя описывается в форме экфразы, как открывшееся перед глазами «диво». Одиссей стоял и «смотрел». Но вот картина, сходная с приходом Приама в дом Ахилла. Одиссей является, скрытый туманом, и падает к ногам царицы; туман рассеивается, Одиссей «показывается», «и тогда молча дивились смотревшие»[18].

Но все эти «чудеса», панорамы, открывающиеся виды сияний и красоты имеют еще и другой аспект — миража, «подобий», призраков и обманов. Это аспект помрачения, туч, туманов. Посейдон выступает в роли «соглядатая»; Гера подсматривает Зевса с Фетидой и видит «потайное». Афина искушает и обманывает Пандара, «убедив глупцу его душу»[19] Аполлон, сделавшись «подобным» Агенору, покрыл юношу туманом и спас от Ахилла; этим он «хитростью обольстил» Пелида[20]. Вся песнь II «Илиады» состоит из мнимых действий, тщетных битв, бегства, позора, безнадежности, «злого обмана»». Именно в этой «призрачной» песни появляется фигура шута, Терсита, этого носителя уродства, инвективы и смеха. Связь культового шутовства с обманами и мнимыми действиями засвидетельствована здесь.

У Гомера обольщают, обманывают и принимают мнимый вид не какие-либо фокусники, а верховные боги. Афина в «Одиссее» принимает обманчивый вид людей; в «Илиаде» она «уподоблена» вестнику. Также «схож» со смертным Посейдон; Аполлон то сам «похож» на юношу, то создает «призрак» Энея, «схожий» с оригиналом. Уподобляется юноше Гермес; Арес «подобен» герою, «схож» со смертным. Все это вскрывает в гомеровском персонаже олицетворение света и мрака в до-понятийном восприятии.

2

Решительно такие же зрительные образы функционировали и в античном низовом театре, непосредственно шедшем из действенного, еще до-культового фольклора. Но здесь это уже не

столько зрительные образы, сколько зрелищные, построенные на действенном, а не на словесном «показе» и на актах «смотрения». Речь идет о балаганных представлениях, которые можно условно назвать иллюзионом.

Такие представления-сценки назывались мимами: они восходили к мимезису, то есть к разыгрыванию мнимого под настоящее.

В состав мима входили пародия, лудификация («разыгрывание», в смысле обмана, отдельных конкретных лиц), глумление, передразнивание, но и чисто-световой «показ» картин «сияний» или смерти — показ «чудес». Самый термин «чудо», «диво» — θαῦμα — стал обозначать «балаган» и «фокус».

Архаичный мим еще не был ни комическим, ни серьезным. Фокусники, акробаты, жонглеры, престигитаторы выполняли зрительные функции. Их обманы были обманами глаз, но не души. Только с выделением комического элемента мимы распались на шутовские и на зрительно-световые — на чистый «иллюзион».

Передразнивание, эта основа «мима» как мимезиса, сперва тоже не имело комического назначения, но при смеховых функциях и оно приобрело шутовской характер.

Прежде чем подражать людям и лудифицировать людей, подражали природе и обманывали природу. Фокусники и шуты служили мнимыми стихиями и мнимыми животными. Какие бы они ни имели впоследствии знаменитые имена в качестве шарлатанов и кудесников, они представляли собой безличных «псевдов», назначение которых заключалось в имитации огня, воды, воздуха и прочих стихий. Так, например, ученик знаменитого «делателя чудес» Ксенофона — Кратисфен Флиасий умел порождать огонь, лишать (как Афина!) людей рассудка, создавать обманы зрения и призраки[21] — словом, все то производил «в натуре», что литературный сюжет вводил, начиная с Гомера и кончая — через паллиату — Лукианом.

Здесь мы сразу наталкиваемся на одну особенность античного мима. В нем поражает появление полной аналогии к таким формам, которые встречаются в античной философии или даже в античной мистерии. Так, те стихии, которые в древней философии получают значение перво-элементов и «начал», в балагане служат непосредственным предметом имитации. Затем, «творение чудес», теургия, составляет специфику не одного балагана, но и древнейших философов. Мы и у Гомера видим богов, творящих зрительные «чудеса», богов, воплощающих стихии; архаичные философы «в натуре» изображали себя теургами и целителями. Когда мы снова встречаемся с ними в древнем балагане, перед нами не просто бытовые фокусники и шарлатаны, а в их

лице сценическая версия мимезиса — мнимая форма космических стихий света, воды, огня, воздуха в виде «персон», то есть они лже-теурги, лже-пророки, лже-боги, лже-мессии и лже-демиурги. Эта линия «пародии» найдет свое художественное воплощение в древней комедии; но и у Лукиана вновь оживет именно этот аспект мима. В балагане такие роли у фокусников и у шутов, которые передразнивали гром, молнию и зверей, являясь смеховыми «подобиями» верховных богов.

Наряду с морокой и фокусом в античном балагане занимались загадыванием загадок. Назывались они грифами; их назначение состояло в том, чтоб «скрывать» и «открывать» смысл. Эти словесные фокусы производились шутами, которые публично задавали загадки и тут же давали на них и ответы. Кривляясь и передразнивая людей, имитируя космические силы, шуты дополняли «шарлатанов», наводивших мороку («чудеса»), и фокусников, жонглировавших блестящими предметами.

Балаганные кривляки, шуты и шарлатаны называлисьареталогами и этологами, дикелистами и флиаками[22]. Разумеется, балаганная ареталогия не имела ничего общего с учением о добродетели, как и этология — с учением о нравах. Ареталогия представляла собой комический мимезис — кривляние; ареталоги изображали ужимки тех лиц, которых они передразнивали, и прав был Цицерон, когда определял их ремесло, как «nimia imitatio» («преувеличенное подражание»)[23] Действительно, эти фигляры были «уподобителями», «подражателями», мимистами. Каждый такой фигляр был имитатором; его фокусы представляли собой мороку, кажущееся чудо, и сам он, «морочивший», производил миражи и зрительные обманы. В эллинистическое время, когда многие драматические жанры обратились в повествовательные, ареталогией назывались рассказы о «чудесах», но уже о чудесах в понятийном смысле[24]. Такой же псевдо-стихией был и этолог.

Оба балаганных термина — прекрасный пример смысловой разницы между образом и понятием. Пока «этос» и «аретэ» — мифологические образы, они означают нечто конкретное, пространственное, внешнее. У Гомера «аретэ» выражает внешнюю черту не только человека или бога, но и животного, даже неодушевленного предмета. Собаки и кони, глаза и уши, местности, вещи имеют свою «аретэ». Судя по некоторым гомеровским употреблениям этого термина, он был синонимом «внешнего вида», «внешности», «наружного телесного вида»; например, Пенелопа говорит о своей наружности ἀρετὴ εἶδος τε δέμας τε, потерявших красоту из-за ее душевных страданий[25]. Нельзя не обратить при этом внимания на то, что из этих трех обозначений «внешности» Пенелопы два последних синонимичны и первое

«аретэ» непосредственно к ним примыкает без всякого знака смыслового различия, что не имело бы места в античных языках, если б три термина не отличались только незначительными оттенками. Характерно, что последнее обозначение внешности, δέμας, может быть приложимо не только к человеку, но и к небу, к лесу («наружный вид»)[26]; этот же термин в адвербиальном употреблении значит «наподобие»[27], что опять-таки говорит о его близости к εἶδος, «внешнему образу», «виду». Рядом с ними стоящая «аретэ» означает поэтому известное внешнее качество, тот «внешний вид», который зрительно виден. В понятийном понимании внешнее качество сделается внутренним, моральным. Так, например, в «Одиссее» царица Арета еще является дочерью Рексенора («разрывателя людей», или «мужа-разрывателя»), то есть хищника; в поэме она уже представлена как «добродетельная» царица[28].

Таково же и значение термина «этос». Известно, что он сперва связывался со словом «номос», означая в совокупности некую местность, страну, землю. Но «номос» пошел по пути значений «пастбище», понятийно — «закон» и «лад, мелодия»[29], а «этос» как образ начал значениями «хлев», «логово», «жилище» («пристанище»), а кончил понятийным значением «нрав»[30]. Первоначально «этос» имеют звери и животные — кони, свиньи, рыбы, а затем и люди: речь идет о стойлах и хлевах, о жилищах. В значении «нрава» этот термин прилагается вначале тоже к животным; тогда он уже начинает противопоставляться понятию «номос»-«закон». Интересно, что Гезиод в «Трудах» говорит, что Зевс дал людям в отличие от зверей «номос»: у людей есть Дика (начало правды, права и справедливости), в то время как у зверей, лишенных Дики, один зверь пожирает другого[31]. В сущности, эта оппозиция к «закону» и есть «этос» — нечто отрицательное, «дикое».

Не на небе представлялись ἤθεα животных и рыб; то, что связано с образами «жилища», «местности», «звериного жилья», говорит о земле и подземности, о низе. Логово зверя, жилье рыбы — это не здания, а земля и пещера, водяное дно, нечто «нижнее», внизу лежащее.

Термин «этология» часто вводил науку в заблуждение. Стало общепринятым думать, что в миме давались картины нравов и даже сатира на нравы; «этология» понималась в смысле учения о нравах и нравственности. На самом же деле «мим» и «этология» были синонимами и с «нравственностью» не имели ничего общего. На наших глазах средняя и новая комедия стали вырастать из этоса, а балаганные представления типа ателлан строились на масках-этосах, совершенно лишенных этизма. Когда же говорит об ἤθη Аристотель, он уже имеет в виду «нравы» в понятийном

смысле; но и у него драма рассматривается как мимезис нравов, страстей и деяний, хотя все эти термины носят у него отвлеченный (понятийный) характер.

Балаганный ареталог кривлялся и имитировал, потому что его мимезис относился к внешним повадкам и к наружности его объектов. Этолог же, паясничая, давал в своем изображении самое непристойное и циничное; такой фигляр останавливался только на низменном и сам представлял собой это «низменное», мифологически — «низкое» в очеловеченном виде, в персоне. Так образовался устойчивый балаганный типаж, состоявший из «эйрона», «аладзона» и «бомолоха». Эйрон («притворщик») «скрывал» под мнимой наивностью и безобразием свою «сущность», аладзон («хвастун»), напротив, приписывал себе, «открывал» в себе то, чего не имел; бомолох («подхалим», «лизоблюд») был разновидностью двух первых масок[32].

Сперва этос означал мнимое «подобие» к «высокому»; это и было «низменное» в до-этическом, зрительном понимании. Впоследствии понятийный «этос» обратился в «нрав»; но, возникнув из связи этоса с низом, стал пониматься низменно. Мы так и видим: античный характер трактуется гибристически, комедийно и в оппозиции к понятиям о высоком.

Узкая конкретизация и гибристическая трактовка «низкого» придавали «персоне» (лицу-маске) бытовой характер, который начал входить в обращение под видом «низменного характера». Так сложилась научная легенда о связи мима с обрисовкой нравов, хотя на самом деле этология, подобно ареталогии, представляла собой одну из форм зрелищного мима.

3

Разновидности мима носили различные имена; так, лаконским названием мима служило δείκηλον, а мимиста — δεικηλιστής (δίκηλον и δικηλιστής, δεικηλίκτης)[33] Как говорит основа этого термина, суть такого мима заключалась в «показе»[34]. Дорические свидетельства особенно ценны, потому что дорика — колыбель драмы; но и за ее пределами дикелисты имели свои варианты в мимистах и особых фиглярах, которых Плутарх называет «делателями чудес (фокусов)»[35], — в низовых теургах, фокусниках, специалистах по мороке и зрительному обману — по миражам. Древние глоссарии поясняют, что δείκηλον означает μιμήματα (подобия, подражания) и εἰκάσματα (схожести, подобия, образы)[36] В том и другом случае речь идет о «подражании», о мимезисе мнимого под подлинное, о воспроизведении призрачного сходства с вещами, стихиями и людьми. Но самое-то это

«подражание», мимезис, нужно понимать именно в балаганном смысле, как «зрелище» — как зрительный «показ» и «взирание», как воспроизведение зрительной «схожести» и зрительных «подобий», то есть призраков, миражей и обманов. Итак, перед нами мим, действо подражания, изображавшее мнимые чудеса и подделку под подлинность, действо престигиации. Дикелист давал фокусы и воспроизводил «низменные» этосы, поздней — «нравы» в низменной трактовке. Плутарх разъясняет, что дикелистами (дикеликтами) спартанцы называли мимистов[37]

Показы световых «чудес» и фокусы, свойственные балагану, имели свою серьезную, «подлинную» параллель в мире вещей, в быту, в мистерии. Зрительный характер всякого рода «показываний», «открываний» и «отмыканий», «видений» и «откровений» вытекал из зрелищной (световой) природы «красоты», которая то сокрывалась, то открывалась, подобно сократовскому «силену» и его разновидностям. Мы знаем эти бесчисленные райки, каменные и деревянные фигурки, шкапики с imagines, сигиллярии (куколки, которыми обменивались римляне) и многое, многое иное, говорящее о воплощении в фигурках и масках смены жизни-смерти. Шкапики, эдикулы, фигурки то открывались и «показывали» сияющее божество («красоту», то есть свет), то замыкались, имея снаружи «обманный» вид. Как в гомеровской панораме, свет то закрывался мраком, то внезапно открывался.

Термины мима δείκηλον и δεικηλιστής заставляют вспомнить и о мистерии. В свое время Крейцер приводил много свидетельств в пользу мистериального значения термина «показывать» (δείκνυμι, ἀποδείκνυμι)[38]. Судя по античным источникам, такие «показывания» и «представления» состояли в действенном воспроизведении страстей божества: одни участники таинств зрительно изображали воочию бога и его священные действа (претерпевания), а другие «смотрели».

Известно описание Геродотом страстей Озириса. Говоря о ночных таинствах в Саисе, Геродот употребляет тот же термин δείκηλον (δείκηλον τῶν παθέων) и прибавляет, что такие «показывания» назывались у египтян мистериями[39]

Зрительный характер античных таинств (например, елевзинских) хорошо нам известен. После прохождения через зрительные ужасы подземного мира мисту «открывались» двери, за которыми появлялось некое visio («видение»), состоявшее из сияния блестящих священных одежд, из потоков яркого света, среди которого «появлялся» жрец. Эти двери играли огромную роль. Во многих таинствах вся суть заключалась в том, чтоб эти двери «открылись» и «показали» свет; перед ними стояли, в них стучались, молили об их открытии, препирались и даже боролись (в более древние времена) со «стражем», обменивались с ним реп-

ликами. Есть сведения и о том, что елевзинский мист, блуждая по страшным переходам из мрака в свет, «осматривал» и «взирал» по пути на чудовища и всякие иные пугающие изображения и фигуры, пока не попадал в царство света[40]. Высшей, заключительной формой посвящения в мистерии была эпоптея («взирание», «смотрение»); этот акт зрительного восприятия света получил впоследствии понятийное значение «созерцания», т.е. взирания духовного. Так же точно эпоптом («взирающим», «смотрящим») назывался мист, прошедший третий, высший чин мистериального посвящения. Едва ли нужно прибавлять, что зрительные таинства были древнее этических и что «открывание» было древнее «откровения».

Еще у Гомера можно найти такие сцены, в которых ничего мистериального нет, а своего рода «эпоптея» уже налицо. Такова сцена в песни XXI «Илиады». Приам велит раскрыть троянские ворота, чтоб впустить троянское войско и тем спасти его от неминуемой смерти. Но это не больше как рационализация мифа, назначение которой — объяснить архаичный эпизод, в подлиннике говорящий так: «они (стражи) отворили ворота и оттолкнули засовы, и открывшиеся ворота дали (досл. уготовили, смастерили, с сильным оттенком активности) — дали свет, навстречу же выскочил Аполлон»[41] В этой сцене и ворота почти одушевлены, и вырвавшийся через ворота свет представлен в виде бога, светового Аполлона, который «выскакивает» навстречу. Все это служит спасением от смерти, воплощенной в ужасном Ахилле.

Такими же, хотя и совсем в другом роде, были те мимы-сценки, которые назывались комосами и с которыми связывалось происхождение комедии. Они заключались в том, что процессия подвыпивших гуляк приходила к дверям гетеры и молила именно двери (а не гетеру!) сбросить свои запоры и впустить одного из них за порог; такие песни сопровождались стуком в дверь, мольбами, инвективой и угрозами. С одной стороны, это были подлинные заплачки и серенады, с другой — представления, на которые «смотрели», но в том и другом случае они носили характер мимов, сценок-действий[42].

Очень много таких панорам, картин световой красоты и «взираний», осматриваний, показов, заглядываний, всякого рода иллюзионных моментов дает средняя комедия (паллиата). Тут и миражи, и морока, и зрительные обманы, и «чудеса», и фокусы. Большую роль и тут играют двери, щели дверей, ворота, через которые смотрят или «подсматривают» или к которым приходят с мольбами и бранью. Все эти сцены понятийно рационализируют древний иллюзионный мим-«показ»[43]. Такие же формы иллюзиона лежат и в основе трагедии, о чем я буду говорить ниже особо.

4

Древний античный философ Парменид получал откровение истины при анабазисе на небесные высоты, теург Эмпедокл узнавал «истину» непосредственно от богов, теург эллинистического времени, Аполлоний из Тианы, творил «чудеса» и врачевал. Античные философы-космологи продолжали линию мифологической (образной) традиции: они как бы воплощали сами собой то творение космоса, которое изучали. Впрочем, это не исключение из общего правила. Творцы античных жанров традиционно олицетворяли эти самые жанры, потому что никакая понятийная мысль не могла полностью снять лежавший в античном понятии субъектно-объектный мифологический образ.

Древнейшие греческие философы переживали себя как богов-целителей, как мессий (сотеров), как настоящих демиургов; им поклонялись, им учреждали культы.

Греческая до-формальнологическая философия — этого нельзя забывать! — ставила вопросы происхождения космосов, то есть вопросы понятийной космогонии. Но почему ее интересовало именно рождение вселенной? Ответ ясен: потому что вселенная мыслилась погибавшей — в воде или главным образом в огне, — а затем только еще начинавшей вновь созидаться. Научная понятийная античная философия (или, как сами греки называли ее, учение о природе) носила в себе мифологические представления о космосе; в теории периодической гибели и нарождения природы она восходила к народным формам космогонии, к эсхатологическим и космогоническим образам. Сперва их характер чисто-зрительный и световой, но не этический и не философский. Эти образы визионарны. Благодаря тому что поэма Парменида дошла со своим началом, можно говорить и о том, что древнейшая греческая философия носила апокалиптический характер: «истина» давалась божеством в форме «откровения на горе».

Чудеса, свет истины и призрачность мнимого подобия истины — вот круг образов, одинаково ставших объектом «показа» в таинствах и в миме, объектом теории в философии. Но сами философы, сами авторы умозрительных теорий еще продолжали чувствовать себя теургами и носителями «света истины», пророками и боговдохновенными жрецами мысли (особенно Гераклит), в прошлом — богами..

Но рядом, в балагане, их функцию выполняли фигляры, фокусники и престигиаторы, а в комедии — раб-чудотворец, «философствующий раб».

Единый комплекс образов, разошедшихся впоследствии, с появлением понятизма, по философии, религии и драме, лег основой «литературной маски» Сократа. Вот фигура, в которой

сливаются связи мистерии, философии и мима! Сократ, эта инкарнация «истины» и «обмана», одновременно является и фольклорным философом, и философом реальным, и персонажем философского мима, и маской балаганного шута, и воплощением мистериальных идей, и героем древней комедии.

Как ни «народна» и ни разношерстна его балаганная характеристика, но самый полный и подлинный его портрет дан Платоном в «Пире». С точки зрения смысловой конструкции весь этот «Пир» построен на идее раздвоения — того раздвоения, которое по-разному варьируется и философией и балаганом.

«Пир» Платона по своей тематике толкует о двух противоположных Эросах — об Эросе возвышенном («небесном») и об Эросе низменном («гибристе»). Эта главная тема распадается на ряд вариантов, которые вкладываются в уста различных действующих лиц данного диалога. Так, врач Эриксимах говорит об Эросе-создателе и об Эросе-разрушителе, Аристофан — о надвое рассеченных людях, Сократ — о смерти и воскресении, Диотима — о теле и душе, Алкивиад — о безобразии и красоте, о двойном силене. Но вся тема целиком, тема «истины-призрака» (ἀληθή-εἴδωλον), воплощена Платоном в фигуре Сократа; в лице Сократа то, что говорит Диотима (персонаж, олицетворяющий «истину»), и то, что говорит ее противоположность, Алкивиад (олицетворение «призрачности»), отождествляется. Сократ есть и гибрист, и небесная мудрость, созидание.

Снаружи Сократ безобразен и «сокрыт»; он «прикидывается», соответствуя природе балаганного диссимулятора, эйрона. Но в «открытом» виде у него внутри находится сияющее божество.

Все, что Сократ излагает в этом диалоге со слов Диотимы, облечено в мистериальную форму: Диотима якобы посвящает Сократа как миста в сокровенный смысл мистерий и «ведет» его по ступеням, от простого телесного ощущения к высшему созерцанью — к эноптее. Если у Алкивиада, носителя мнимой красоты, мировое раздвоение дается посредством образа общенародного глиняного силена, то Диотима, носительница истинной красоты, пользуется для этой же мысли метафорой мистериального «восхождения ввысь» (подобно философу Пармениду, который употребляет этот образ мифологически, не метафорически). Зрительный характер «посвящения в таинство» сохранен и у Диотимы: постижение «истинной» красоты она понимает в виде «взирания» на красоту зрительную, в виде эноптики, хотя и понимаемой уже метафорически. В этом сказывается разница мыслительных эпох Парменида и Платона: Парменид въезжает на небесную высоту якобы буквально, а у Платона «восхождение» есть метафора.

4

Древний античный философ Парменид получал откровение истины при анабазисе на небесные высоты, теург Эмпедокл узнавал «истину» непосредственно от богов, теург эллинистического времени, Аполлоний из Тианы, творил «чудеса» и врачевал. Античные философы-космологи продолжали линию мифологической (образной) традиции: они как бы воплощали сами собой то творение космоса, которое изучали. Впрочем, это не исключение из общего правила. Творцы античных жанров традиционно олицетворяли эти самые жанры, потому что никакая понятийная мысль не могла полностью снять лежавший в античном понятии субъектно-объектный мифологический образ.

Древнейшие греческие философы переживали себя как богов-целителей, как мессий (сотеров), как настоящих демиургов; им поклонялись, им учреждали культы.

Греческая до-формальнологическая философия — этого нельзя забывать! — ставила вопросы происхождения космосов, то есть вопросы понятийной космогонии. Но почему ее интересовало именно рождение вселенной? Ответ ясен: потому что вселенная мыслилась погибавшей — в воде или главным образом в огне, — а затем только еще начинавшей вновь созидаться. Научная понятийная античная философия (или, как сами греки называли ее, учение о природе) носила в себе мифологические представления о космосе; в теории периодической гибели и нарождения природы она восходила к народным формам космогонии, к эсхатологическим и космогоническим образам. Сперва их характер чисто-зрительный и световой, но не этический и не философский. Эти образы визионарны. Благодаря тому что поэма Парменида дошла со своим началом, можно говорить и о том, что древнейшая греческая философия носила апокалиптический характер: «истина» давалась божеством в форме «откровения на горе».

Чудеса, свет истины и призрачность мнимого подобия истины — вот круг образов, одинаково ставших объектом «показа» в таинствах и в миме, объектом теории в философии. Но сами философы, сами авторы умозрительных теорий еще продолжали чувствовать себя теургами и носителями «света истины», пророками и боговдохновенными жрецами мысли (особенно Гераклит), в прошлом — богами..

Но рядом, в балагане, их функцию выполняли фигляры, фокусники и престигиаторы, а в комедии — раб-чудотворец, «философствующий раб».

Единый комплекс образов, разошедшихся впоследствии, с появлением понятизма, по философии, религии и драме, лег основой «литературной маски» Сократа. Вот фигура, в которой

сливаются связи мистерии, философии и мима! Сократ, эта инкарнация «истины» и «обмана», одновременно является и фольклорным философом, и философом реальным, и персонажем философского мима, и маской балаганного шута, и воплощением мистериальных идей, и героем древней комедии.

Как ни «народна» и ни разношерстна его балаганная характеристика, но самый полный и подлинный его портрет дан Платоном в «Пире». С точки зрения смысловой конструкции весь этот «Пир» построен на идее раздвоения — того раздвоения, которое по-разному варьируется и философией и балаганом.

«Пир» Платона по своей тематике толкует о двух противоположных Эросах — об Эросе возвышенном («небесном») и об Эросе низменном («гибристе»). Эта главная тема распадается на ряд вариантов, которые вкладываются в уста различных действующих лиц данного диалога. Так, врач Эриксимах говорит об Эросе-создателе и об Эросе-разрушителе, Аристофан — о надвое рассеченных людях, Сократ — о смерти и воскресении, Диотима — о теле и душе, Алкивиад — о безобразии и красоте, о двойном силене. Но вся тема целиком, тема «истины-призрака» (ἀληθή-εἴδωλον), воплощена Платоном в фигуре Сократа; в лице Сократа то, что говорит Диотима (персонаж, олицетворяющий «истину»), и то, что говорит ее противоположность, Алкивиад (олицетворение «призрачности»), отождествляется. Сократ есть и гибрист, и небесная мудрость, созидание.

Снаружи Сократ безобразен и «сокрыт»; он «прикидывается», соответствуя природе балаганного диссимулятора, эйрона. Но в «открытом» виде у него внутри находится сияющее божество.

Все, что Сократ излагает в этом диалоге со слов Диотимы, облечено в мистериальную форму: Диотима якобы посвящает Сократа как миста в сокровенный смысл мистерий и «ведет» его по ступеням, от простого телесного ощущения к высшему созерцанью — к эпоптее. Если у Алкивиада, носителя мнимой красоты, мировое раздвоение дается посредством образа общенародного глиняного силена, то Диотима, носительница истинной красоты, пользуется для этой же мысли метафорой мистериального «восхождения ввысь» (подобно философу Пармениду, который употребляет этот образ мифологически, не метафорически). Зрительный характер «посвящения в таинство» сохранен и у Диотимы: постижение «истинной» красоты она понимает в виде «взирания» на красоту зрительную, в виде эпоптики, хотя и понимаемой уже метафорически. В этом сказывается разница мыслительных эпох Парменида и Платона: Парменид въезжает на небесную высоту якобы буквально, а у Платона «восхождение» есть метафора.

Две эпохи сказываются и на Сократе. Он — двойной силен и двойной Эрос, и в нем сочетаются две природы — мистериальная и гибристическая. Комизм (в античном смысле) этой фигуры заключается в том, что она взята из сатировой драмы, что это гибрист-силен. Но этот мифологический силен, этот мифологический Эрос стал понятийным, метафорическим лицом. Его философская сторона заключена в том, что у Сократа безобразна лишь наружность («этос»), внутри же у него находится небесный Эрос, что он уже стал двойным философским олицетворением обманчивого «вида» (реальности) и «скрытой» сути (идеального мира).

Оппозиция мнимого и подлинного, призрачного и зримого, внешнего безобразия и внутренней красоты составляла душу и мистерии (философии), и мима. В до-литературном состоянии они еще не отделены, представляя собой два соуживающихся, двуединых плана. Понятийное мышление разграничивает их; но в «Пире», уже давно пережившем это разделение на два обособленных жанра, все еще имеется отголосок былого единства мима комического и мима серьезного. Эти две стороны одной и той же образности соответствуют в «Пире» комедии и трагедии.

Трагедия представлена здесь Агафоном, трагиком, комедия — комедийным автором Аристофаном. Начало «Пира» — победа трагика Агафона, конец — приход комастов, то есть тот пьяный комос, который считался главным элементом комедии. В данном случае этот необузданный, стихийный, «низовой» вакхизм ворвавшихся комастов противопоставлен в своей «комической» версии строгому, по чину, вкушению вина, сопровождаемому хвалами в честь Эроса, возвышенными симпосиастами. Также «комичны» интермедии, вставленные Платоном в промежутки между речами: насколько возвышенны речи, настолько снижены эти интермедийные сценки.

В начале «Пира» дверь в дом Агафона закрыта; ее открывают только перед избранными. Но в конце эта «дверь» открыта настежь, и в нее врываются гуляки прямо с улицы, без разбору. В этом противопоставлении грубого пьянства комастов и одухотворенного опьянения гостей Агафона подчеркнут вакхизм в его двух формах. Внешне одетый в «комическое», весь «Пир», по существу, мистериален. Он в своем целом восходит, как симпосий, к дионисийству, к мистериям Вакха-Эроса: мы знаем, что именно в мистериях увенчанные мисты ведут подобные же симпосии (совместные винопития) и на полях Элизия, где умершие совершают за столом трапезу с винопитием, происходят такие же симпосии[44].

Закономерно поэтому, что в конце «Пира» ведется рассуждение, которое как бы выпадает из общего сюжета, о единстве трагического и комического. К моменту этого рассуждения все

действующие лица «Пира» уже разошлись по домам. Остались втроем только те три лица, в чьем трехчлене воплощена мысль о единстве трагического и комического: это Агафон — трагик, Аристофан — комик и объединяющий эти две противоположности Сократ — философ. Вот эти три лица и говорят о том, что «тот, кто творец трагедии, должен быть творцом и комедии».

И если Сократ одинаково фигурирует как образец истинной мудрости в философии и как обманщик и плут в миме и комедии, то это потому, что в нем одинаково олицетворены оба эти разнородных жанра, но вовсе не потому, что его фигура «взята прямо из жизни».

5

Был ли мим подлинным сценическим представлением? Едва ли. Мы имеем о нем два рода сведений. Он был или низовым, балаганным зрелищем, или несценической формой литературного диалога, нарративной «сценкой». Объясняется это тем, что природа мима до-понятийная. Когда под влиянием понятийной мысли возникло искусство, мим залег внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней. Когда же сам он, в своем самостоятельном виде, стал предметом литературной обработки, его зрительный, световой, образный характер успел забыться; он уже не мог удовлетворить зрителя своим примитивным «показом», своей «однократностью» и полным отсутствием обобщения. Ему начали придавать литературный характер и тем самым переводить его мифологические образы в понятия. Уже в V веке Софрон делает из него показ нравов и сценку, по форме диалогическую, но по сути своей утратившую сценичность и обратившуюся в своеобразный род рассказа. Так возник нарративный мим. Этот странный античный жанр мы теперь называем мимом, верней, один вот этот именно жанр. Такое явление перехода драматических жанров в повествовательные, такое «перевозникновение» жанров мы можем встретить только в античности, когда только еще нарождается прозаизирующая мысль и начинает «разлагать» ритмическую систему песни, «снимать» показ воочию, «переводить» прямые формы действия (разыгрывание) в косвенные формы рассказа «о» действии. Но не это самое главное. Самое главное заключалось в том, что сценка, некогда разыгрывавшаяся на самом деле, обращалась в сценку, которую «как будто бы» разыгрывали. Вся внешняя форма мима сохранялась.

Итак, основная черта нарративного мима заключалась в том, что это был рассказ, а не драма, хотя его форма была диалогиче-

ская и сам он имел, как драма, свою мизансцену, вполне определенное место действия и определенных участников (персонаж). Общий его характер был «якобы» сценический, то есть он представлял собой по форме сценку, рассчитанную, однако, лишь на чтение. Если настоящая сценка была предназначена для наглядного воспроизведения (по Аристотелю — δρώντων καί οὐ δι' ἀπαγγελίας[45]), то здесь, наоборот, наличие определенной обстановки, где «как бы» разыгрывалось происходящее, не противоречило тому, что это происходящее передавалось с помощью рассказывания (ἀπαγγελία).

Такие сценки продолжали оставаться статичными и «точкообразными»; они поистине были «выхвачены» из жизни, потому что за ними и рядом с ними ничего не стояло. В них не заключалось сюжетной системы. Они фиксировали одну тему, один момент времени. Ни конца, ни начала они не имели, связи явлений не знали. Обыкновенно не события служат им темой, а нечто без временной длительности или последовательного течения — разговор о ком-то, внезапное впечатление или аффект, мимолетный поступок. И в повествовательной форме мим продолжает сохранять свои былые черты, принявшие характер стилевой традиции: время в нем одномерно и кратко, отдельные куски жизни воспроизведены в нем наглядно, без углубления фона и без анализа. Нарративный мим все же еще не рассказывает, а показывает, хотя и в иллюзорной форме. Зачем же поэты и философы обращались для повествования к такому недоразвитому и драматическому роду, как сценка?

Дело в том, что наррация в узком смысле была в античности чересчур специфична. Она представляла собой небольшую историйку, всегда несамостоятельную, всегда вставную. Она была только частью в общей системе изложения. Между тем драма служила исконной формой для выражения широкой мысли. На пути, когда древняя комедия и трагедия слишком кристаллизовались в своей специфике, а самостоятельная повесть еще не народилась, нарративный мим и возник; он был очень пригоден для бытописания именно своей арето-этологической стороной и своей контурностью. В то же время другая его сторона, общая мистерии и космологии, получила понятийное продолжение в философском миме.

Так две линии мима и пролегли в античной литературе. Это, во-первых, бытовые мимы Софрона, возможно, еще более древние — Эпихарма, затем эллинистические — Феокрита и Геронда. Впрочем, у Феокрита они, в свою очередь, делятся еще на сельские мимы («идиллии») и на городские. Затем, во-вторых, это философские мимы Платона и Лукиана; у Лукиана же философский мим идет бок о бок с бытовым.

У Ксенофонта и Платона диалоги по большей части связаны с Сократом, а потому восходят к V веку, когда жил и Софрон. Фигура Сократа говорит сама за себя. Ее наиболее полное выражение — в симпосиях и Платона и Ксенофонта. Там и тут Сократ представительствует за Эроса. У Ксенофонта ряд черт еще древнее, чем у Платона: обстановка балаганных представлений, пантомима, шутовство, явная шутовская роль Сократа, который называет себя не только специалистом по амурным делам, но и сводником, а профессиональный шут в претензии на него за то, что он вызывает больше смехового эффекта, чем сам шут. И все же платоновский «Пир» гораздо архаичнее в целом ксенофонтовского.

В нем все действующие лица, как в миме и древней комедии, — реальные исторические лица. Однако есть у них одна особенность. Все они умершие.

По-видимому, и древняя комедия издевалась над мертвыми, а не живыми. Таков культовый, воскрешающий смысл инвективы.

В «Пире» Платона события нарративно отодвинуты в далекое прошлое и отнесены к покойникам, которые не только произносят речи, но и состязаются в своих речах. Обстановка — пир, тема речей — любовь.

Однако нельзя проходить мимо того, что начало пира проходит в намеках на сатурналии: хозяин, Агафон, предлагает рабам самостоятельно вести стол, без всяких распоряжений хозяина, словно хозяевами были бы сами рабы, а господа находились бы у них в гостях. Уподобление Сократа сатирам и силенам, без сомнения, продолжает этот образ. Приход пьяных комастов и общая картина беспорядка, шума, врывания в зал толпы уличных гуляк дополняют в конце то, о чем стерто говорило начало.

В сущности, этот Сократ — силен-сатир-гибрист — был в сатириконе главным действующим лицом; главная функция такого эйрона-шарлатана была связана с вином, низменным вакхизмом и низменным плодородием. Сатурналии были днями еды и пьянства, днями шутов и гибристов, которых потом убивали. Точно в средней комедии, гибристы обменивались ролью с подлинными лицами, а рабы становились лже-хозяевами, шуты — мнимыми царями. Решительно, как в паллиате, гибрист завладевал чужой женщиной, мнимо женился и мнимо пировал, а затем, подобно комическому «старику», погибал среди пьяного разгула, под музыку и пляску глумившихся над ним симпосиастов.

Пирующие рабы, узурпирующие функцию господ, могли быть действующими лицами сатурнического мима. Такой образец дает нам «Stichus» Плавта. Тут главное действие занято под пир рабов, происходящий непосредственно на сцене; рабы пьют

и распутничают, а их хозяева где-то за кулисами воссоединяются со своими женами.

Замечательный пример такого древнего сатурнического мима и дает платоновский «Пир». Его начало — сатурналии, конец — комос; вся обстановка тут вовсе не бытовая, а сатурническая, вакхическая, и корни «пировой» философии (вино и тема эроса) лежат в вакхизме-сатурнизме. Напомню, что такой же «пир» описан Лукианом в ультрагибристическом виде, уже в прямой форме относящемся к сатурналиям («Кронии»).

У Платона Диотима толкует о мистериальном Эросе, употребляя термины «роды», «родильные муки», а фигура Сократа уподоблена силену и сатиру, низменному «чревоугоднику» из сатирикона. Так и у Плавта: «высокий» эрос хозяев проходит за кулисами, а гибристический эрос рабов дается наглядно на сцене. Как в архаическом миме, паллиата, эта драма Амора, состояла из двух планов: из высокого — любви юной прекрасной пары (небесный Эрос в «Пире») и из низкого — любви безобразных стариков, плутов и рабов (Эрос-гибрист «Пира»). Роды, эрос, пиры, о которых мистериально говорит Платон, Плавт «показывает» воочию на сцене.

Все это наводит на мысль, что «Пир» Платона как жанр мог восходить к сатурническому миму, в котором два Эроса в лицах, настоящий и мнимый, могли разыгрываться рабами во время сатурналий. Сократ, инкарнация этих двух сил, своей шутовской-сатировой и мудрой-сатировой природой стирал грани между возвышенным и площадным.

Обращение к маске Сократа вело к двум рельсам. Как шут он попал на «Облака». Как мудрец он очутился в философских диалогах. Под трагической и комической масками оставался сатирикон, драма сатиров, в которой возвышенное и площадное еще было слито.

6

В V веке ведущим жанром являлась драма. IV век — переходный от драмы к повести, но для Греции — век заключительный. Рост понятий делает старую драму неактуальной. Становление этики, получившее свое высшее выражение в трагедии, в понятийном мышлении философов и реторов, изменило свой характер. «Полисная» комедия и культовая трагедия устарели. IV и главным образом III века — это становление и расцвет формальной логики. Поэзия отмирает за счет нарождения аргументационной прозы. Происходит интереснейшее явление: поэзия прозаизируется именно в формальном отношении, сползая «с колесницы» и ста-

новясь «пешим словом». Несомненно, это результат потребности в дискурсивных формах.

Диалоги Платона — не только «философия в лицах», не только «мимы-рассказы»: его «Пир» является еще и «сатириконом-рассказом», предшествием в известном отношении эллинистической буколики (одинаковое всегда находится в различных, но не в одинаковых формах!). В то же время Платон не обладал еще методом прозаического понятийного изложения, как впоследствии Лукиан. На Платоне видно становление в Греции понятийной прозы. Она создавалась не деловой спекуляцией и не отбором «прозаических» (деловых, научных) тем, не изменением образных представлений в «сухие» понятия. Античная абстракция строилась на конкретных мифах и была абстракцией образной конкретности. Понятия у Платона — это понятия, уже возникшие из образа, но все же конструирующиеся образом и основывающиеся на образе; они не представляют собой самостоятельной логической категории, независимой от образной конкретности. И у Платона, в частности, нельзя вскрыть содержания понятий, не вскрывая его мифов и образов. Между Платоном и Ксенофонтом (я говорю о «Пире») та разница, что Ксенофонт только передает известный рассказ о Сократе, в то время как для Платона все образные мифические компоненты рассказа служат фактурой философских понятий. Однако эти «понятия образа» нельзя назвать метафорами. Они являются не иносказанием, не системой двух смыслов, а единым понятийным смыслом, заключенным в образную форму, преимущественно мифологическую. Эрос у него — универсальное этическое начало, но оно нигде не определено иначе чем мифологически. От чего Платон мог бы отказаться? От нравственного понятия об Эросе или от образной его дефиниции? Ни от того, ни от другого. Метод платоновской мысли все свое своеобразие получает именно в этом отсутствии альтернативы. Он заключается в построении «отвлеченного» непосредственно на конкретном. В этом отношении достоверность мифа, мима и всякой образной архаики изумительна у Платона; однако она равна новизне не существовавшей до Платона абстракции.

Как верней определить «Пир» Платона? Подобно другим его диалогам, это философия в персонах, это философия в драме, это нарративная философия. В данном случае это новая форма — нарративная — понимания этики. Не нужно забывать сценических реминисценций этого диалога — они очень сильны. Итак, опять все та же связь этики с театром во всех его трех «греческих» формах — с сатириконом, трагедией и комедией! Подчеркну еще раз: они инкарнированы в персонах Сократа, Агафона и Аристофана, трех основных действующих лицах, остающихся в рассказе до конца.

О том, что «Пир» — прозаизированная драма, говорит его нарративный характер. Прежде всего отодвинутость во времени. Рассказчик в самом начале ставит ударение на давнопрошедшее, в каком протекали излагаемые события. Итак, описываемых лиц давно нет в живых! Но они еще не литературные персонажи, а реальные исторические лица. Полностью нарративна композиция «Пира». Она состоит из общего обрамления, которое представляет собой тройной косвенный рассказ, весь построенный на конструкции косвенной речи (винительного с неопределенным). В этот косвенный рассказ «завернуты» «я-рассказы». Очередность прямых рассказов, сменяющих друг друга, придает им форму диалога. После каждой речи, перед началом следующей, дается и живая сценка типа интермедии; ее характеризуют три черты — комизм, бытовизм и сниженность, ломающие высокий план речей. Однако, как в драме, действие начинается «приходом» Сократа и получает смысловое раскрытие в «приходе» Алкивиада; действие заканчивается с «уходом» главного действующего лица — Сократа. Семантично расположение фигур в «Пире»; в частности, диалог заканчивается, как в комедии, общим беспорядочным комосом. На сцене остаются, как я сказала, три основных по смыслу лица, но порядок их «ухода» очень показателен для обнажения платоновской, типичной для грека мысли. Придавая смысловое значение порядковому расположению частей и фигур, грек вкладывает наибольшую значимость в ту часть, которая ближе к продолжающемуся рассказу (мы, наоборот, называем ее «последней»). Так и в «Пире». Из трех значимых по смыслу участников диалога, которые до конца остаются на сцене, первым покидает действие, засыпает, Аристофан, вторым, уже к утру, — хозяин пира, Агафон. И только последним «уходит» Сократ.

Семантический центр композиции составляет рассказ Диотимы. И он опять-таки «завернут» внутрь всего диалога, как подлинная наррация. Но этот рассказ Диотимы, представляющий собой прямую речь, излагается в прямой речи Сократа и делится на две части — на диалог между Диотимой и Сократом и на рассказ Диотимы.

Эта внутренняя наррация излагается вне общего сюжетного действия «Пира», имея форму как бы «вставки» или «отступления». Она выпадает из общего места действия, происходя неведомо где, но и неведомо когда, в неопределенном, далеко отстоящем времени. Кто такая Диотима? Персонаж литературный? Нет. Платон выдает ее за реальную личность, не наделяя ее, однако, никакими реальными чертами. Диотима ведет за собой мистериальную тему; у нее говорящее имя — «Зевсочтима», и она «мудрая», «на десять лет отсрочившая от афинян чуму»[46]. Ее

земное, я бы сказала, понятийное соответствие в персонаже диалога представляет исполненный важности и достоинства врач Эриксимах. А ее оппозиция — политический деятель Алкивиад, представитель афинской «золотой молодежи» и всего «мнимого» — наружной красоты, тщеславия, легкомыслия, всего «поверхностного» и «преходящего».

Постановка в «Пире» этической проблемы связана и здесь, как в трагедии, со сценическим генезисом. Но в миме и комедии она носила зрелищный характер, в трагедии — религиозный. Рассказ Диотимы показывает мистериальный путь этики от «зримой» телесной красоты к высшему внутреннему «взиранию» на духовную красоту — от зрелища к созерцанию. Это путь, проделанный этикой, начиная с Гезиода и лирики, через трагедию, к Платону — Сократу, у которого мораль рассматривается понятийно, с логических позиций, как последовательное учение о добродетели, завершающей высшее знание и высшую мудрость. Такая мудрость-добродетель, чисто-спекулятивная по своей природе, воплощается, однако, в живом «примере», в единично-конкретном, в физическом образе человека Сократа.

Этика, таким образом, начинает с этологии и арeталогии, двух балаганно-зрелищных разновидностей, ничего общего с этикой не имеющих. Как и в других случаях, так и в этом этика была, когда ее еще не было, в иных идеологических формах и оттого-то «этикой» еще не называлась. Известно, что под спецификой обыкновенно понимается качественная изоляция; на самом же деле этика не была изолированной качественно и начинала с таких вещей, которые, казалось бы, ничего общего с ней не имели.

По линии фиглярства и гибризма стал складываться своеобразный античный жанр, который было бы неправильно назвать философией, этикой, реторикой или повествовательной драмой. В него вошли мим, балаган, фокус, обманная мудрость, мираж и всякая «изнанка» космологии.

7

Веком позже Платона появляется Менипп, объединяющий в своем лице и автора-философа, и того, кем был Сократ, — персонажа философии. Мы уже не в Афинах, а в Сирии. III век напоминает нам об эллинизме, новой эпохе, а Сирия — о родине Лукиана, который появится через 500 лет. За Мениппом стоят Аристотель и Теофраст, уже создавшие учение о «характерах»; отошла и средняя комедия с ее «этосом», и новая с ее «нравом». За это время ареталогия и этология обратились в понятийно-

понятые теорию и практику бытового поведения отдельных людей, наделенных от природы штампованными пороками, иногда — и добродетелями, связанными, однако, с началом «чудесного». Впрочем, есть несколько третьих веков, различных по содержанию, — греческий, восточный, римский. Ареталогия, соединившись со своим близнецом, теургией, успела за это время породить чудеса Аполлония Тианского. Филострат описывает их по-гречески для Рима.

Киническая философия и вне Греции продолжает греческие традиции. Каждый киник оказывается циником. Диоген — сын фальшивомонетчика, «собака». Менипп — раб и ростовщик, наложивший на себя руки в порыве алчности. С Мениппом связывали «спуски в преисподнюю».

Если легенда не делает из Мениппа шута и фигляра, то она наделяет его рабским происхождением и профессией ростовщика. Паллиата снова встречается с философией. К этому нужно прибавить, что смерть гибриста дополняется у Мениппа общим шутовством его произведений и мотивами катабаз.

Менипп, как Сократ, фигура неясная, чересчур легендарная и, я бы сказала, «персонажная». Это маска мудреца и шута. Он, как и Сократ, является субъектом и объектом изображения — автором и темой автора. Смесь стихов и прозы, которая ему приписывалась, очень архаична. Она сближает Мениппа с сатурой, возвращая его в круг тех сатиро-сатирико-сатурнических образов, которые неотделимы от мотивов сократовского «Пира».

То, что Сократ представлял собой для нарраций Платона, тем был Менипп для Лукиана. Присутствует он в том или ином диалоге или нет, Лукиан весь пронизан «мениппеей».

Никто так не удобен для показа одной из особенностей греческой литературы, как Лукиан. Реальный писатель поздней эпохи, автор разнообразнейших в смысле жанра произведений, он весь пронизан мимом и принадлежит миму, словно сам он разыгрывает роль ареталога, этолога и теурга. Особенность греческой литературы состоит в том, что ее авторы, безличны ли они и безымянны или, наоборот, ставят свое имя и обладают индивидуальностью, во всех случаях следуют жанровому канону и рассматривают самих себя как компонент жанра. Мне уже приходилось указывать на то, что в Греции биографические легенды об авторах заключают в себе черты, относящиеся к самим жанрам в смысле их происхождения или состава[47] Это наблюдение следует расширить. Античность отождествляет (в семантическом отношении) жанр и работающего в этом жанре автора. Более того. Такое семантическое отождествление делает сам автор. И это происходит оттого, что греческая литература — первая литература, и за каждым автором стоит субъектно-объектный

«я», который воспроизводит в словах и действиях самого себя и вне себя находящееся. Процесс отделения автора от своего произведения шел таким путем: сперва автор и жанр слиты, затем автор традиционно относит себя к действующему лицу данного жанра, словно он продолжает быть неотделимым от него. Следует вспомнить Эсхила, который был и автором, и первым актером, и дидаскалом своих произведений. Одно и то же лицо сочиняло и разыгрывало сочиненное. Это значит, что в прошлом одно и то же лицо было и автором и персонажем. Тут я опять хотела бы заговорить о действующих лицах древней комедии и философского мима. Они были живыми, реальными лицами. Живыми? Нет, уже не живыми, а мертвыми.

Весь Лукиан в целом определяется «балагано-философией», воспринятой понятийно. Я говорю, разумеется, о его своеобразном жанре, но не об идеях или стилевой индивидуальности. Впрочем, не хочу умалчивать, что вопросы стилевой индивидуальности античных писателей я считаю неразрешимыми в тех случаях, когда перед нами только один представитель данного жанра, а его образцы или окружение утеряны. К этим вопросам и подойти нельзя, пока не установлен жанровый канон, к которому относит себя автор.

Лукиана считали «писателем на все темы». Между тем он жанрово очерчен и целен. Это, конечно, изменяет наше восприятие Лукиана и его оценку, снимая с него нестерпимую модернизацию и возвращая его античному стилю.

Хотя Лукиан только автор своих произведений, он в них скрытое главное действующее лицо. Ареталог уже не сам говорит о себе, а говорит «о нем» автор; но, имея объектом другого, автор изображает его в такой подаче, точно он сам продолжает быть ареталогом.

Обращение Лукиана к философам и реторам как к объекту глумления объясняется тем, что вся сатура, весь мим, к которым восходит Лукиан, исходили из образной системы, позже отлившейся в системы философии и реторики. И если даже для Платона существовала «философия в лицах», то тем более она отвечала Лукиану с его «гибристической философией»: не идеи в их принципах воспринимались Лукианом, а идеи в персонах людей. Его персонаж — реальные лица, но умершие. Главный его «герой» — Менипп.

Этос давно уже привлекал внимание реторов. Термины «софист» и «мим» сделались синонимами. Софисты нищенствовали, занимались этологией, декламировали, сливались с шутами. Понятия наполняли старые образы новым содержанием, но за образами шли древние традиции, которые встречались со сниженными представлениями о чуде, нраве, мираже. Лукиан то шел за

философией и реторикой, оставаясь верным Сократу-Мениппу, то по преимуществу возрождал гибристический план. Его диалоги — старинные «сценки», мимы, лишенные действия; конечно, это уже стилизация.

Главный «герой» Лукиана — шарлатан. Основной жанр Лукиана — пародия, но отнюдь не сатира, правда, только не в нашем, современном значении литературного осмеяния, а в античном, как второй аспект серьезного и «подлинного», как мимезис. Лукиан так же дает пародию на богов, как и пародию на философов. Лукиан возобновляет этологию древнего балагана и пародируетареталогию в новом смысле, как рассказы о чудесах. Его этос — сниженный или низменный «нрав» в его гибристических проявлениях; теурго-ареталогическая его линия проявляется в том, что он изобличает именно ареталогов и теургов.

Много писали и говорили о религиозной сатире Лукиана. Это неверно. Его «религиозная сатира» носит культовый характер. Она идет от олимпийской линии «Илиады», через инвективные гимны и комедию, через ямб и срамословие культов плодородия к привычной для грека пародии на все священное. В подоснове и тут лежит мим как часть «комического в широком смысле», о котором я буду говорить ниже[48]. За плечами Лукиана находился Ринфон с его гиларотрагедией, «что означало флиакографию»[49] Флиак и дикелисты переводили все трагическое в комическое. Древние ученые говорят, что от Ринфона пошла римская сатира (Луцилий, к которому я прибавила бы и в этом случае Горация и Ювенала), опиравшаяся еще на древнюю комедию Кратина и Евполида. Но интересно и то, что они же причисляют Ринфона к пифагорейцам[50]! Эти две линии, философская и фарсовая, неизменно шли рядом и в легенде, и на практике.

Под трагическим, как указывают фрагменты и названия пьес Ринфона, не нужно понимать непременно литературную трагедию. Сюда шли мифы, и мифы-то и имелись в виду гиларотрагедией и флиаком, а не структура, или общий жанр, или стиль трагедии: мифы, именно мифы с действующими лицами богами и героями.

Такой план неотделим от мистериального, как мы видим по древней комедии и философскому миму. Мистериальная пародия идет и у Лукиана рядом с пародией на священное сказание, миф, культовую легенду.

Философская пародия Лукиана заключалась не только в глумлении над философами-имярек. Ее «менипповскими» формами были и самые действующие лица, и самая структура прежних visiones и апокалиптик: восхождения и полеты на небеса, спуски в преисподнюю, загробные сценарии, фантастические места действий, персонаж, состоящий из Харона, богов, героев и

покойников. Но все это одинаково близко и древней комедии, и философии.

Старая подоплека мима из раздвоений, миражей, зрелищных «чудес» и всякого рода «видимости» и «мнимости», сдобренная по комедийной линии шарлатанством и передразниванием (подражанием истинному), получила богатое выражение у Лукиана. Она чувствуется во всем, но особенно в таких пародиях, как «Лже-пророк», «Смерть Перегрина», «Правдивые рассказы», «Любитель лжи», «Как следует писать историю» и т.д. С одной стороны, это мимы, передающие в гибристическом варианте страсти и приключения богов-демиургов и их пророков, представителями которых были некогда величавые Пармениды, Гераклиты, Эмпедоклы; в Нигринах, Перегринах, Александрах эти боги, пророки, философы, мессии появляются в мнимом виде. С другой стороны, здесь лежат мимы, основанные на показе лже-чудес, то есть фокусов и обманов. Нужно сказать, что ареталогия получает в эту эпоху значение «рассказов о чудесах» в понятийном смысле: «чудо» не как зрительный образ, а как сверхъестественное явление, по большей части как чудо исцеления или спасения от гибели. Такими «чудотворцами», по мнению поздней античной ареталогии, могли быть только боги или сверхъестественные существа вроде прорицателей, ясновидящих, чудесных врачевателей и других «божественных мужей». В связи с этим «аретэ» начинает пониматься как «доблесть» божественного порядка.

У Лукиана «чудеса» и «чудотворцы» носят именно такой ареталогический характер римской эпохи; но под этой римской ареталогией лежит древняя ареталогия греческих мимов. Стихия лжи, окутывающая все пародии Лукиана, тоже носит уже понятийный характер, обратившись в ложь моральную, но и она трансформирована из зрительного обмана и зрительного этоса. Лживые рассказы о том свете перекликаются у Лукиана с мнимыми путешествиями в несуществующие страны, точь-в-точь как в паллиате с ее надувательскими описаниями мнимых стран, ненарисованных картин, несовершенных экзотических путешествий. Однако это не просто забавная шутка. Такие «правдивые истории» тоже коренились в комическом отражении небесных анабаз типа Парменида или подземных катабаз типа вестников и «вестей» с того света.

Наррационный элемент уже отстоялся у Лукиана. Его диалоги утратили всякую сценичность, и мим сказывается у него своими генетическими чертами, но не прямой действенной формой. Все у Лукиана миражно по месту действия, обманно по трактовке. Его персонаж — шарлатаны, филопсевды, религиозные и философские фокусники, выдающие себя за чудотворцев и мудрецов; в подавляющем большинстве случаев это мертвецы.

Если «Одиссея» и древняя логография представляли собой нарративное θαῦμα («диво дивное»), то весь жанр Лукиана — гибристический «обман» и «морока». Сильно выражен в нем и элемент лудификации. Философы и шарлатаны Лукиана глумятся над толпой, вводя ее в заблуждение, «разыгрывая» и «мороча» ее и нещадно обирая, точно рабы в паллиате; но дело в том, что глумится над этими же философами и шарлатанами сам Лукиан. Он — ареталог, он — этолог. Словно раешник при райке, или кукольник при кукольном театре, или прологист и зазыватель в балагане, он «показывает» свой набор смешных фигурок, за которыми видны его шнуры и его пальцы. Он настоящий дикелист по жанру, но в высоком литературном мастерстве.

Действующие лица у Лукиана представляют собой маски. Эти люди всегда алчны, низменны, руководимы чревоугодием, не знающим меры, тщеславны и бездонно корыстолюбивы, отвратительны, но главное — они плуты. Словно в агиографии, и здесь можно найти отражение каких-то крох историчности, но судить по ним об истории не менее смешно, чем смешны диалоги Лукиана.

Пародия на богов, мудрецов, священное сказание и миф, кратко называемая этологией и в новом смысле слова ареталогией, у Лукиана должна была дать еще одну реплику (как говорят музыканты, повторение мелодии другим голосом), чисто-бытовую. Действительно, у него имеются «Беседы гетер», очень литературно выполненные, но циничные по содержанию. Это линия «этоса», понимаемого этологически, как в миме, как в балагане.

Этос, позже характер давался мимом в виде внешних черт (наружности и поступков), в категории маски и переодевания под что-то чужое, присваиваемое обманным образом. Этос и характер — это нечто наружное и мнимое, всегда порочное. Кто им наделялся? Трус и обжора, хвастун и ученый-шарлатан, старик, паразит, воин. Это из мужчин. А из женщин — гетера. В молодости она продается, в старости сама продает молодых. Юная бывает романична и «благородна». Старуха вся состоит из пьянства, из ненасытной тяги к наживе и низменному. Именно таковы и у Лукиана гетеры, их мамаши и их «хозяйки», их возлюбленные — драчливые воины, их нежные поклонники и наглые покупщики.

Образная традиция носит у Лукиана понятийный характер. Если угодно, соль Лукиана в том, что мифическая и мифологическая реальность обращается у него в фантасмагорию с четко выраженной реальностью II века нашей эры. Эти современные Лукиану реальные черты сказываются не в отражении каких-либо событий и не в характеристиках своей эпохи, а в законченности формально-логического мышления, делающего его мысль

аргументированной и последовательной, каузальной, а его аттический язык — мастерски «литературным», законченным, нормативным. Несоответствие между древним образом и эмансипированным от образа понятием у Лукиана куда резче, чем наивные, смешные диссонансы у Аристофана. Еще подчиняясь жанровым канонам, Лукиан уже порывает во всем своем стиле с зависимостью понятий от образа. Он отгорожен от представлений, недавно служивших предметом веры, но для него ставших предрассудками. Его холодное безверие и снижение всего, что в традиции считалось высоким или серьезным, объясняются с исторической точки зрения полным отмиранием всяких остатков образа в понятие — явление, обычно называемое рационализацией. Однако Гераклид Понтийский, или Птоломей, или другие умы эллинистической поры «рационализировали» миф по-евгемеровски, то есть всерьез, страстно, борясь с умственными пережитками в себе самих и в окружающих; миф был для них опасен, актуален в качестве мишени, влиятелен среди современников. И борьба со священным сказанием велась ими с позиций того самого культа, о котором я говорила выше как о явлении двустороннем, одинаково охватывавшем и религию, и пародию на религию. Рационализм евгемеристов был только наполовину понятийным; вторая его половина еще сама лежала в старом мифе. Другое дело — Лукиан. Он уже находится по ту сторону от образных аберраций. Он смеется над всем, что было порождено образным мышлением, точно посторонний, почти по-оффенбаховски. Его боги и герои играют в одежде II века нашей эры, говорят его языком, мыслят понятиями — и это смешно до упаду. Собственно, никаких других грехов за ними и нет, кроме этой транспонации умершего плюсквамперфекта в лукиановский живой презенс.

Понятия, отделившиеся целиком от образа, но еще не расширившие своих границ в сторону от формальной логики, в эпоху Лукиана довлеют сами себе. Все, перерабатываемое ими, носит черты деловой прозы, известной сухости, чрезмерной законченности. Я имею в виду не римскую, а послегреческую культуру, к которой примыкает сириец Лукиан. Во II веке нашей эры эта послегреческая культура переживает короткое, очень своеобразное возрождение, которое я охарактеризовала бы как последний, заключительный этап становления античного (греческого) понятийного процесса: в античности он дальше не пошел. Это этап, на котором греческая мысль порывает с образом и начинает создавать понятийную дискурсивную прозу — историографию, науку, биографическую литературу, третью софистику. Именно теперь, когда мифологический образ отделился от понятия и перестал быть компонентом понятийной мысли, писатели обрати-

лись к образной речи и стали обременять ею свои понятийные речи. Как пейзаж мог появиться лишь тогда, когда человек отделился от природы, так образ, отойдя на расстояние от понятия, стал такой «пейзажной» категорией. Его вводят, к нему искусственно прибегают, им не боятся перегружать разбухшую расфранченную речь, по существу нацело понятийную (в чем ее отличие от горгианской). На этом фоне Лукиан — верный «эллин», смотрящий назад, как все аттицисты. Он возобновляет на новой понятийной основе добрый старый мим с его образным богатством. И разница между пародией Лукиана и древней пародией только в этом. Несмотря на то что Рим уже знает в эту пору, что такое сатира, Лукиан идет старым греческим путем, не давая обобщения.

8

Мы не знаем ни Сократа, ни Мениппа по их собственным произведениям, речам или фрагментам. Сократа мы знаем по Платону, Мениппа — по Варрону и Лукиану. В том и другом случае источник воспринят более поздним мышлением — да еще источник философский — да еще в эпохи становления понятий. Даже переводы и подражания, которые делал Рим в отношении Греции, указывают при формальной близости к подлинникам коренную разницу между возникающими и уже возникшими понятиями. По передачам Платона и Лукиана не приходится судить о Сократе и Мениппе. Но уловима иная разница — между самими этими передачами Платона и Лукиана. Платон создает философское рассуждение средствами старинной народной драмы, которая обращается у него в нарративную прозу. Она богата глубокими семантическими связями с народной религией, с древнейшими драматическими традициями, с исконными представлениями народной и научной философии. «Пир» — это кладезь, это многовековая Троя, под каждым пластом которой лежат ощутимые, овеществленные столетия. «Пир» оттого и производит на нас сильнейшее впечатление, что материал, в нем лежащий, далеко превышает платоновское сегодня; в него уложено столько увязок, он так полисемантичен и расширителен в глубину чисто-греческих народных образов, что кажется загадкой и недоступностью. Но его обаяние в том, чем характеризуется всякое искусство: в пропорции между полнотой прошлого и полной новизной. У Платона все ново: философский характер драмы в прозе, диалогическая наррация, образные понятия, художественная теория познания. Платон рождает и содержание понятийной философии, и все ее компоненты, и новые ее формы, одновре-

менно создавая первую художественную повесть. Великий человек, он приходит с личным паспортом, который тут же и уносит. Его продолжением оказывается полная его противоположность — Аристотель, который берет от Платона результат, но забраковывает метод.

Аристотель знаменует собой эпоху ставших понятий. В его лице формальная логика вырабатывает свои основные законы. Больше понятие не опирается на образ.

Собственно, дальнейшая античная философия уже не созидает методов мысли, а только варьирует ее содержание. Путь ее уже пробит: дальнейшая формализация («развитие») понятий. Я назвала бы такие эпохи переводными. Можно переводить не только с греческого на римское. III век нашей эры безотчетно переводит старую образную философию на язык понятий, а римские эклектики довершают эту работу.

Когда появляется Лукиан, философия уже носит характер не творческой науки, а давно изготовленного к употреблению предмета просвещения. К этому времени она обращается в реторику, верней, в своеобразную художественно-мыслительную литературу, которая никак не может стать искусством. Это греческий ренессанс, который отличается от итальянского тем, что возрождает самого себя. Опять философия ходит по школам и публичным залам, возвращаясь к массовости и зрелищным формам. Опять философы играют и делаются актерами. Но теперь они культивируют не низменный, а высокий стиль, более того, высокопарный, как бы желая доказать истории, что трагедия так же некогда зарождалась в миме, как и комедия. С поздними эпохами не раз так бывало: они с кропотливейшей точностью обнаруживали такие древние черты явлений, которые оставались недоступными археологу.

В суматохе II века, среди множества трескучих фраз, ораторских одеяний, школ, софистических дрязг, дешевого шарлатанства и пересмотра философских систем, появился Лукиан, тот самый Лукиан, у которого в XIX веке начнут искать граней между реторикой, философией, кинизмом и стоицизмом, а в XX веке — обосновывать социально-политические причины «частых принципиальных переходов».

Возврат Лукиана к древней традиции и желание возобновить комическую философскую форму находят свое объяснение именно в обстановке II века нашей эры. За диалогами Лукиана уже нет непосредственных народных образов. Мы упираемся, анализируя их, в менипповский канон; возможно, у Лукиана были и другие литературные образцы, но именно литературные. К тому же и философия у него уже не гносеологическая система, а тоже литература. С этой точки зрения не может быть сравне-

ния между Платоном и Лукианом. Никакого сравнения нет у них и с точки зрения форм их сознания. Как я уже говорила, Лукиан мыслит понятийно. Во всем остальном он стилизатор и «возобновитель».

Не случайно с именем Лукиана древность связывала и специфически античный жанр гибристического романа. Рассказы о плутнях и плутах, бытовавшие в народе и положившие начало целому плутовскому жанру будущей дворянской литературы, по праву могли иметь отношение и к Лукиану. Каждый такой «роман» представлял собой до известной степени βίος (жизнеописание, предшествие биографии). Такие βίοι носили характер не столько нравоописательный, сколько этологический, в балаганном смысле. «Жизнеописание» получали именно знаменитые шуты, паразиты, гуляки, шарлатаны и другие «герои» мима; много остатков такого жанра можно найти у Афинея. Строго говоря, и Сократ получает биографию только по мимологической линии; правда, она скрещивается с философско-этической. На Сократе особенно видно, что βίος есть δείκηλον τῶν παθέων — «представление страстей»[51]. С одной стороны, это народные представления, в которых главное действующее лицо дурачит кого-то (как в позднейшем кукольном или уличном театре); с другой — это мистериальное изображение страстных мучений. Тот и другой мим уже в IV веке до нашей эры принимает форму рассказа «о» реальном лице, а в эллинистическую эпоху — и о литературном персонаже. Так, греческий роман сделался «драматической повестию», так и называвшейся «драмой» и «драматиконом», представлявшим собой «повесть о том, что выстрадал и что совершил» герой. Этот «высокий», культовый роман давно имел сопровождение в романе гибристическом. Начиная с I века до нашей эры, с «Милетских повестей»[52], гибристический роман строился в виде отдельных нарраций, связанных «обрамлением», на что указывает множество дошедших до нас аналогий. Мим давал себя здесь знать общим этологическим колоритом: выводилось одно низменное и низкое. К миму восходило и обрамление, обыкновенно состоявшее из одного статарного мотива, в который, как в чрево троянского коня, входила вся серия рассказов. Уже у Платона в «Пире» обрамление представляло собой отдельную «сценку», а не просто один мотив; эта сценка, лишенная действия, выполняла задачу завязки и развязки статарной темы — хвалы в честь Эроса.

В дальнейшем так называемом романе структура понятийно переосмысляется. Хотя по-прежнему связный последовательный сюжет остается чужд античной мысли, она заменяет его причинно-следственным обрамлением, а сценки обращает в эпизоды. Именно так строит наррацию и гибристический роман. Я имею

в виду не только цинический «сатирикон» Петрония, но и «Лукий или Осел», приписываемый Лукиану. Связь этого «романа» с «мимом об осле» (Asinaria) Плавта, с моей точки зрения, несомненна. Дело тут не в прямом сюжете, а в его мистериально-фарсовом характере. Действительно, эта мистериальная сторона находит рядом с циничной свое выражение у Апулея, а одна цинично-фарсовая — у Лукия. Имя Лукиана стягивает к себе все этолого-ареталогические и ведовские мотивы, словно он и в самом деле действующее лицо своего жанра.

9

Но кроме философского мима еще бытовал и мим бытовистический. Он прошел мимо Платона — Мениппа — Лукиана, через Софрона, к Феокриту и Геронду.

Хотя оба писателя жили в одном и том же, III веке до нашей эры, разница между ними настолько велика, что перестаешь верить хронологии. Но пропорция между Герондом и Феокритом равняется приблизительно разнице между Лукианом и Платоном. Геронд берет давно отстоявшуюся традицию из одного определенного жанра, образец которого — Софрон — для нас почти потерян. А Феокрит сохраняет драгоценнейшие связи со всем богатством народного и литературного предания; эта ценность тем значительнее, что он архаизатор и стилизатор.

Два рода сценок-диалогов у Феокрита — сельские и городские. Буколика восходит к сицилийской традиции через Стесихора, певца страстей пастуха Дафниса, местного бога умирающей и воскресающей природы. Городские диалоги и сценки Феокрита, по словам древних ученых, имели образцом мимы Софрона.

Для науки самым интересным является у Феокрита связь с мимом лирики и драмы. В работе о Сафо[53] я детально показывала феокритовский ренессанс древней греческой лирики. Такие идиллии, как Елена, Влюбленный, Беседа, Эпиталамий Ахилла[54], воскрешали самые архаичные черты лирической топики, в частности аграрность всех ее предпосылок (очеловеченная природа с ее плодородием — «любовью», матриархальный мужской персонаж и т.д.). В Елене я хотела показать Сафо из мифа. Но что в песнях Сафо приходится подбирать по отдельным нитям, то Феокрит дает в «Елене» цельной тканью; его эпиталамии, являясь отличной аналогией к эпиталамиям Сафо, показывают в прямой форме, без всякой реконструкции, что под свадьбой тут понимается «священный брак» богов, а жених и невеста — мифологические герои и боги, то есть очеловеченная природа. Трагическая любовь Дафниса и пастушков его типа принадлежит к это-

му же кругу образов, лишь по линии Адонисовых мотивов. В фигуре Дафниса мы имеем сицилийского Адониса; действующие лица буколики — Тирсид, Батт, Коридон, Меналк — аграрно-пастушеские разновидности Дафниса[55]. О мистериальном характере буколов и буколики, связанных с культом зверино-растительной Артемиды, нам сказала сама древность[56].

Если всмотреться в круг тем и персонажей феокритовской идиллии, станет ясно, что мотивы не выходят здесь за пределы одной и той же, хотя и широкой по форме тематики. Это разновидности страстей Дафниса, понятых сантиментально-рационалистически, с позиций самого типичного эллинизма. Носитель таких страстей — букол; страсть такого «идиллического» пастуха бывает несчастной, но иногда и счастливой. Рационализация мифа, вызванная понятийным его восприятием, создает спуск персонажа от Афродиты и Адониса (в экфразе ид. XV), через брачащихся Елену, Ахилла и Деидамию, к земным пастухам и пастушкам. Однако городская тема появляется у Феокрита редко. Если бытовой мим дает себя чувствовать в «Адониазусах», то его роль не больше, чем у любого «обрамления»; в центре этой идиллии — смерть возлюбленного Афродиты. Не знаю, каков был мим Софрона «Женщины, сводившие луну», но во второй идиллии Феокрита основная тема не чародейство, а несчастная любовь. Особый филиал «серенад» тоже говорит о неразделенной любви Циклопа[57] Неопровержимое отношение феокритовской идиллии к лирике сказывается не столько в самой любовной теме, сколько в ее трагической трактовке. Мы знаем, откуда в «жизнерадостной греческой лирике» этот постоянный печальный мотив. Любовь — это понятийная форма мифологической производительной силы; неудачная любовь — это понятийная переработка плодородия-смерти, воплощенной в Адонисах и Дафнисах.

Но не только тематика, не только персонаж аграрны у Феокрита, соприкасаясь с аграрными культами и аграрными мистериями. Для Феокрита специфичен аграрный сценарий идиллий. Если оценки Платона просто «пейзажны» или застольны, если у Лукиана они имеют разнообразные места действий — от преисподней до «нигде», то сценки Феокрита в подавляющем большинстве происходят среди растительной природы, в поле и роще. Там, где персонажем является Циклоп, мизансцена напоминает сатирикон. Картины жатвы и сельских праздников развертываются непосредственно на полях.

У феокритовской сценки есть и своя особая структура. Это агон. Два действующих лица состязаются в пении, а третье их судит и дает награду. Некоторые агоны носят форму правильно чередуемого диалога в одну строчку и меньше — стихомифии. Рядом с этим существует и структура «комоса» — монолог у окна

или двери возлюбленной с жалобами на отвергнутую любовь и с угрозами, обычными в подобных любовных плачах.

В идиллиях Феокрита можно увидеть ряд элементов, характерных для драмы: агон, диалог-стихомифия, комос, черты сатирикона, центральный мотив эроса. Это ведет к сопоставлению с паллиатой и «Пиром» Платона. В паллиате эрос всегда счастливый; ее герои — инкарнации эроса именно в растительных метафорах, в виде героя Цветущего и героини Весны в их различных модификациях, что и сближает их с героями и героинями народной лирики — Эриннами, Каликами, Эрифанидами[58], Меналками, Дафнисами и многими другими. Однако если в паллиате комос играет видную роль, то следы сатирикона в ней стерты. В «Пире» на первом плане и Эрос, и черты сатирикона, и комос. Этот момент плача у замкнутой двери очень характерен. Он мистериален, знаменуя переход от смерти к свету возрождения; он и в лирике, и в паллиате (изредка в древней комедии), и он же в буколической идиллии. Под ним — эноптея, мим со зрительным действом у закрытой-открытой двери.

Говоря об элементах сатирикона в идиллии, нужно иметь в виду не только пещеры, горы и нимф, но и персонаж, состоящий из сатирообразных существ. Когда пастушок носит имя Титира (дорического «козла»)[59], то есть того же Сатира, можно не сомневаться, что этот и прочие феокритовские «пастухи» представляют собой понятийную форму мифологических «сатиров». Любовь и пение, игра на пастушеской свирели — вот что одной-двумя чертами, топорно определяет сатиров. Все эти пастухи идиллий любят и поют, и больше о них ничего не скажешь. Миф делает из инкарнаций Весны «поэтесс», из возлюбленных-цветков — «певцов» и «поэтов». Возможно, что весь буколический жанр представлялся образному мышлению творчеством Дафниса, как эпос — сочинением Орфея, Мусэя или самих Муз. В античности каждый жанр имеет своего «изобретателя»; в нем инкарнируется данный жанр, а содержание жанра и биография «изобретателя» совпадают. Отсюда и та черта, о которой я еще буду говорить ниже: каждый лирик надевал на себя воображаемую маску персонажа того самого жанра, который он обрабатывал. По-видимому, надевание на себя маски литературного персонажа, разыгрывавшегося в драме, было явлением куда более молодым. Ему предшествовала стандартная роль самого живого участника обряда или воображаемого героя мифа, как мы это увидим в лирике и в древней комедии. Этим объясняется и другая особенность: древний писатель обыкновенно работал только в одном жанре, многообразные формы которого не выходили за определенные смысловые границы. И Феокрит (даже Лукиан!) остается верен такой традиции. В известном плане он сам есть

Дафнис, но Дафнис понятийный. Так, объясняясь от своего лица мальчику в любви, он придерживается обычного буколического штампа, а повествуя о наказании жестоких возлюбленных, он как бы говорит от собственного имени.

10

На фоне буколической сценки и стилизованной культовой песни у Феокрита выделяется несколько городских сценок. Его ид. II дает внутренние связи, соединяющие эросную лирику с эросным романом, точней, показывает путь через «лирическую» миметическую песню (мимодию) к понятийному драматикону, то есть к нарративной «драме». В работе о Сафо я высказывала мысль о том, что всякая древняя лирическая песня была воткана в ткань известного песенного ритуала, сохранившегося в форме определенного исполнения, одежды, приурочения и т.д. Под мимодией, мимологией, мимом я не понимаю, подобно Райху, конкретных видов песен или прозы народного «реалистического» театра, да еще противопоставляемых им «идеализму» высокого греческого искусства[60]. Мимодия как песенный мим и мимология как жанр мима терминологически приемлемы, но под мимом следует понимать не конкретный жанр типа римской пантомимы, а древнее зрелищное представление, в до-литературном виде оставшееся в низовом театре, балагане. Что же касается до «реализма» и «идеализма», то именно в низовом театре находились истоки позднейших сценических теорий об «очищении» и «иллюзии». Выше я достаточно говорила о том, что μῖμος, «мим», неотделим от μίμημα, «подобие», μίμησις, «подражание», в значении «копирование» и μιμέομαι, «подражать», в значении «копировать», «создавать подобия, изображать предмет с внешней стороны». В этом, общем, смысле «мим» означал «подражательное действо», по самому существу своему «иллюзионное», зрительно-обманное; его катартика тоже была световая, зрительная, до-этическая и равно до-идеалистическая или до-реалистическая.

Итак, вторая идиллия Феокрита лежит ниже, чем лирика и чем роман. Дафниса в ней нет, в ней действует Дельфис. Прозрачное имя! Аполлон Дельфийский мог заменить самого себя, обратившись с легкостью в Аполлона Дафния, «лаврового». Я хочу сказать, что Дельфис не отличается от Дафниса. Эта идиллия разнится от обычных буколик своей полной понятийной преображенностью. Здесь Дафнис отличается от Дельфиса примерно так же, как драматикон о Дафнисе («Лавр и Зелень» Лонга) от позднейшего любого «романа» с героями-растениями[61]. А именно: луна, героиня сафических эросных песен, обратилась в богиню

любовных чар, Селену, и отделила от себя женщину-героиню, которая прибегает к любовной чаре с молитвой к луне, Селене. Чародейка-луна сделалась земной женщиной-чародейкой. Эрос, став в идиллии земным юношей, который влюбляется в женщин, тут же параллельно принял еще и другую форму — самого мотива любовной страсти. Драматическая сценка приобрела характер плавного рассказа; остались лишь два «акта», легшие основой двух частей идиллии, — акт чародейства и акт любовной встречи на ложе любви. Одна из этих частей, некогда самостоятельных и коротких, стала каузальным введением к другой.

Сцена любовной встречи, вся заложенная в топике будущего драматикона, даже композиционно содержит в своей центральной части личный рассказ. В средине этого «я-рассказа» находится небольшой «комос»: Дельфис лжет героине, будто он собирался, увенчав себя белым тополем, прийти к ней с тремя-четырьмя друзьями, неся с собой «яблоки Диониса»[62], и, если б он не был принят и на двери висел бы запор, он «предал бы себя топору и факелу»[63]. Эта типичнейшая «серенада» носит у Феокрита форму обмана — чисто-понятийную форму, в какую он облек традиционный образный топос, потерявший здесь свое прямое значение, а вместе с ним и всякий композиционный смысл. Однако присутствие в этой эросной идиллии «дверной заплачки» возвращает нас к другим комосам Феокрита. Этот вид мимодии прошел путь, подобно наррации, от «эпизода» в чужеродном произведении до самостоятельного, отдельного рода лирики.

Дионисический характер и паллиаты, и «Пира» с его подчеркнутым — уже духовным — вакхизмом повторно звучит в комосе II идиллии: Дионисово яблоко — известное в греческом быту «яблоко эроса», белый тополь с его ветвями — вакхический атрибут. О раздельности Эроса и Диониса говорить не приходится. Но оба они и мистериальные и драматические божества. Мольба перед «закрытой» дверью заканчивается «открытием» — иначе смерть на пороге; сквозь открытую дверь «видна» сияющая красота, вариант которой — Эрос с его воспроизведением новой жизни. Паллиата дает картины и того и другого, Диотима — только этого второго. Но ее мистерия Эроса тут же, в «Пире», имеет полную аналогию в балаганной форме двойного силена, безобразного в закрытом виде, сияющего красотой в открытом; правда, перед дверцами силена нет молящих... Комосы и комасты «Пира» — третья форма дионисийства, культово-бытовая; она наполнена эросным содержанием.

Понятийно-философская концепция Платона, возникающая из древних образов, в IV веке до н. э. еще должна быть выражена средствами этих же образов. Феокрит, несмотря на использование поэтической фактуры, гораздо «прозаичнее» Платона. Об-

разы стали у него литературной традицией, и он воспринимает их понятийно. Исконная связь комоса и эроса обращается у него в типично городское любовное свидание, во время которого культурный юноша измышляет влюбленной в него девушке «серенадную» историю своей мнимой любви. В этом вылощенном юноше уже не узнаешь Эроса, в томной, но ловкой девице — божество женского плодородия, ночи, ночных чар и смерти («страданий»), самое Селену* У Феокрита героиня «пылает» в метафорическом смысле, понятийно, «сгорая от страсти», «раскаляясь» и даже «расплавляясь»; герой говорит об «огне» страсти тоже отвлеченно, хотя и слишком настойчиво; наконец, Киприда спасает этого героя «из огня»[64] (любви), а Эрос «часто зажигает (в нем) огонь пламеннее Гефеста Липарского („блестящего")»[65]

Факел Эроса дает себя чувствовать в этих древних образах; недаром герой грозится в «комосе» погубить себя факелом. В драматиконе герои, носители эроса, начнут «умирать в огне» в прямом смысле. Но какую функцию выполняет этот центральный образ у Феокрита? Здесь он только метафора. Несмотря на постоянную апелляцию к мифу и к мифологическому образу, эллинист делает из мифа простую необходимость стиля, не отдавая себе отчета в том, что сама-то эта необходимость вызывается неумением творить новое, которое выходило бы за пределы древней формы. Ведь понятийная мысль только недавно порвала с образом; но, отделившись от образа, она стала неустойчивой. Понятие еще пользуется образом, но внешне, как опорой, без которой не может устоять. Миф у Феокрита — необходимый элемент наррации — нарративная топика. А мифологический образ у Феокрита — чистая метафора, понятийная по существу, но прибегающая к старой внешней форме. Художественное значение таких метафор еще очень условное: они не способствуют ни раскрытию, ни углублению образов, могут быть умножены или сокращены без вреда для рассказа. Их функция украшательская, отвечающая эстетике эллинистов. По-видимому, то был закономерный этап в истории понятийного мышления, порвавшего с мифологически-конкретным наполнением образа и начавшего воспринимать образ вне былого содержания, в одной его конструктивной функции. Формальная логика с ее отвлеченностью опустошала миф и «рационализировала», то есть обращала образы в понятия. Полу-

* Интересно имя девушки Σίμαιθα. Греки прилагали эпитет σιμός к «курносому» козлу, сатиру, Сократу. Не лишено вероятия, что это имя имеет отношение к козьей (σιμή) природе девушки, в мифе бывшей нимфой, женским соответствием эллинистического сатира, юного и прекрасного. «Буколическая» природа героев нисколько не опровергает в них очеловеченных Эроса и Луны в любых модификациях.

чались «светская» наррация и ряд метафор. Однако традиция заставляла сохранять в неприкосновенности форму мифа, а эта форма была не чем иным, как вчерашним его содержанием. И Феокрит знаменовал тот этап, когда понятия еще не умели противопоставлять мифологическому образу ничего более совершенного, чем стилизацию — то есть сугубое сохранение одной формальной стороны — этого же образа. Конструктивной, внутренней роли мифологический образ уже не играл в понятии.

11

Выше я сказала, что в «Адониазусах» имелся мистериальный элемент. Правильнее было бы сказать, что ид. XV так же состоит из двух «актов», как и ид. II.

Первая часть ид. XV представляет собой бытовую сценку. Ее особенность, однако, в том, что она дает «движение», выводя своих героинь на улицу, в толпу, в толкотню, к Птолемеевскому дворцу. Разбивая статарность пространства — места действия — и времени (три различных момента), Феокрит разрешает проблему нарративного мима по-новому, «эллинистически».

Бытовая сценка куда древнее Феокрита, Геронда и даже самого Софрона. Так, уже у Ферекрата, представителя до-аристофановской комедии, имелась пьеса «Κοριαννώ»[66], в которой рассказывалось, как героиня была в гостях у подруги, трактирщицы Глики, угощавшей ее. Такая сцена очень напоминает Геронда, особенно его первый холиямб, но и начало «Адониазус». Не знаю, как у предшественников эллинистического мима, но у Феокрита и Геронда имеется определенная топика брани хозяйками неповоротливых рабынь, угроз наказаний или картин самих наказаний рабов и рабынь. Бытовой мим сильно окрашен гибризмом. Персонаж тут лишен всякого благородства, а его аффекты минутны и низки; «госпожи» Феокрита куда низменнее его пастухов и пастушек. Что же касается до Геронда, то интерьер, который он показывает в доме, в суде, в школе или лавке, полон социально-морального смрада.

Ясно, что отображение действительности имеет здесь за собой и известную жанровую традицию. В самом деле, почему бы в одних сценках рабы изображались утопически, а в других — по-звериному? Только потому, что для одного и того же социального явления существовали две линии изображения — высокое и низкое.

Бытовой мим шел по гибристическим рельсам, от балагана и комедии, от ямба и холиямба к Аристиду, Лукию и Лукиану. Там, где выступал наружу фарс, таилась и мистерия; там, где на переднем плане была мистерия, таился и фарс.

Во второй идиллии Феокрита культовый акт предшествует бытовому. В пятнадцатой — наоборот.

Вторая часть «Адониазус» рисует культовое оплакивание Афродитой умершего возлюбленного, Адониса. Это культовая драма, но Адонис — рисунок из ткани, Афродита — актриса. Никто не принимает переодетую певицу за богиню, а портрет — за бога. Но все знают, что и певица и рисунок изображают богов. Образный мим стал понятийной драмой.

Интересна в этой части чисто-мистериальная экфраза вытканной «картины» с возлежащим на пышном ложе Адонисом. Ее визионарный — я хочу сказать, зрительный — характер дает себя знать в описательных восклицаниях сиракузянки. Адонис лежит «как» живой[67] Праксиноя так описывает его: «Владычица Афин! Какие ткачихи его выделали! Какие живописцы так тщательно написали рисунок! Он, как бы настоящий, стоит и, как бы настоящий, дышит! Живое, не вытканное!»[68] Это зрелище. Оно подражает истине. Такое ткание с нарисованным портретом есть θαῦμα, чудо, и θέαμα, зрелище (нужно вспомнить, что древнейшие экфразы «Илиады» и «Одиссеи» относятся именно к тканым картинам). Я не сомневаюсь, что в глубине эллинистической культовой драмы лежал мистериальный «показ» страстей Адониса — ἐπίδειξις. Не сомневаюсь и потому, что Геродот рассказывает о таинствах такого же бога, Озириса, называя мистериальное представление его смерти δείκελα τῶν παθέων[69] Не берусь определять, какая из двух до-нарративных форм древнее — действенная или вещная, но обе они, во всяком случае, основывались именно на «показе», на «зримости». И Праксиноя действительно добавляет: «Он (Адонис) лежит на серебряном ложе, как бы зримый»[70] Я сопоставила бы с этим местом римский обряд «выставления напоказ» умерших. Того, кто умер, «зрят» и выкликают, возвращая его этим к «свету», то есть к жизни. Адонис лежит ὡς θαητός, как бы зримый воочию. Этим характером «выставления на показ», зримостью, эпидектичностью умершего бога подчеркивается мистерия смерти и оживания божества-природы. Лицезрение и зримость столько же принадлежат зрелищу, сколько мистерии и культу.

Но здесь, в ид. XV, мы встречаемся со «зрелищем смерти», а не «зрелищем красоты»; такие именно картины смерти заключены внутри трагедии, но не комедии.

У Платона, у Лукиана, у Геронда и у Феокрита в средине сценок находятся наррации, дающие как бы отклонение сюжета в сторону, но на самом деле представляющие собой древнейшую сюжетную основу сценок. Так и здесь. Певица описывает, сколько пернатых и растительности, сколько драгоценных вещей и вкусных блюд ожидает пробуждения Адониса. Другими словами,

его ожидает вся природа, но и все поварское искусство. Вокруг летают Эроты. Орлы из эбенового дерева, из золота и слоновой кости несут Зевсу юного виночерпия. Тут же расположены зеленые беседки и два ложа, Киприды и Адониса, где произойдет любовное воссоединение. А завтра с зарей, поет певица, женщины в глубоком трауре понесут к морским волнам Адониса и будут петь о его страстях, предшествующих — прибавлю я — радостному возврату к жизни: перед нами δείκελον τῶν παθέων.

Каждый образ этой нарративной песни отводит к сафическим мотивам и почти совпадает с рядом их фрагментов. Пиры богов, эроты, божественные виночерпии, птицы, священные сады и рощи, — а в центре Афродита, справляющая свой «гиерос гамос» с Адонисом: этим и исчерпывается архаичная лирика. И недаром здесь поет именно женщина, — так сказать, культовая Сафо.

Пиры богов, Эрос и эроты... На одном из таких «пиров» был зачат Эрос: об этом есть наррация в «Пире», посвященном Эросу. Почему Эрос тянет за собой мотивы пиров, садов, вина, комосов? Потому что под понятийными «садами», «пирами», «серенадой», «пьяной процессией» лежит образ мифологического эроса растительности, виноградной лозы и всего того, что лежит вокруг Адониса в своем до-каузальном и необобщенном виде, как непосредственная конкретная данность. Потому, другими словами, что платоновские понятия или понятия второй идиллии представляют собой новую мыслительную форму тех самых мифологических образов, которые читаются Платоном или Феокритом в категориях каузальных связей и обобщения. В описаниях культовых сцен Феокрит отрешается от понятийного восприятия и сохраняет большую образную точность. Но в новеллизме он освобождает себя от повторения первоисточников, потому что этот процесс протекает для него непроизвольно. Ему не приходит в голову, что свидание и ложе Симайты и Дельфиса являются повторением ложа Афродиты и Адониса: ведь между этими двумя сценами такая же разница, как между понятием и образом. Потеряв свой прямой смысл, эрос Адониса обратился в мотив любви, а его оживание — в любовное свидание. Боги, утратив культовое содержание, стали прекрасными юношей и девушкой. Впрочем, я неточно выразилась. Нужно было сказать так: понятийная мысль, прикасаясь к древнему образу, начинала воспринимать его логически, то есть каузально, отвлеченно и обобщенно, и тогда сам собой образ Афродиты обращался в понятие о прекрасной, сожигаемой страстью женщине, которая соединяется со своим возлюбленным на бытовом ложе. Боги теряли свое культовое содержание, ложе становилось бытовым, юная пара делалась горожанами. Мы привыкли говорить, что в эллинистическую эпоху религия ослабла. Нужно, конечно, сказать

иначе: религия ослабла закономерно, так как понятийное восприятие религии должно было вызвать ту «секуляризацию» образов и то ее обобщение, которое непроизвольно приводило к бытовизму, этой первой форме единично-конкретной абстракции. Если наука признала, что мифический образ был для своего времени единственно возможной формой освоения мифа, то следует сказать, что в первом классовом обществе и понятие было единственно возможной формой самого мифического образа. Но меня спросят: откуда я взяла, что свидание Симайты и Дельфиса есть понятийное преображение свидания Афродиты и Адониса, а не «бытовая зарисовка»? Я отвечу, как всегда отвечала. Быт воспринимается так же и теми же понятийными категориями, как и старое идеологическое наследие. Он оттого и стал появляться в искусстве — он, а не религия, — что самый-то этот «быт» являлся результатом нового понимания действительности, а не чем-то независимым от сознания. Античный «быт» в искусстве — это условная преходящая категория, соответствовавшая одной незначительной и поверхностной, узко-понятой части окружающего. Он представлял собой понятийную форму древнего иллюзорного наследия (понятийного переосмысления мифа, образа, религии) — с одной стороны, а с другой — восприятия действительности под углом зрения обобщенных конкретностей. Поэтому безразлично, брал ли писатель свой материал из быта или из традиции, — то и другое совпадало. Греческий становящийся «быт» нельзя отождествлять с каким-нибудь фламандским бытом, давно переведенным из реальности в иллюзорное отображение. Греки еще только складывали понятие быта. Говоря парадоксально, быт впервые возникал только в Греции.

12

Зримость принадлежит столько же зрелищу, сколько мистерии и культу. Это верно, но следует прибавить: и экфразе. В картине лежащего на серебряном ложе Адониса союз ὡς имеет двойное экфрастическое значение — и уподобительное и указательное. Адонис — словно живой, словно дышащий, а не вытканный и разрисованный; он как бы стоит перед глазами. Однако Адонис все же нарисован и выткан. Он мертв, а не дышит, не стоит, а лежит.

Экфраза изображает мертвое, «как бы» живое; ее реальность кажущаяся, и она не больше чем «диво», то есть призрак. Визионарный характер, одинаковый у экфразы и мистерии, различается у обеих своим смысловым содержанием. Мистериальное видение не призрак. Мистерия, с точки зрения веры, действи-

тельно делает из умершего живое. Суть всякого таинства заключается в том, что оно есть тайна. Античность знала только одну тайну — тайну смерти, «невидимо» переходившей в жизнь. Смерть инкарнировалась в богах и в покойниках, но покойником становился любой живой «посвященный», мист, который уже при жизни мистериально и умирал, и воскресал. В позднейшей государственной религии таинства обособились в отдельную замкнутую систему, но, в сущности, их элементы всегда присутствовали в до-культовых и культовых церемониях. То, что лежит в основе «Адониазус», пародировалось впоследствии древней комедией. Евполида «Бапты» и Аристофана «Тесмофориазусы» показывали гибристический аспект женщин, справлявших таинства богини плодородия. Но эти древние комедии имели в виду и древние культовые формы; матриархальный мужчина подвергался такому глумлению, какое мы еще встретим только в паллиате да в романе Петрония. Женщины, справляющие Адонии, уже модернизированы феокритовским сознанием, и в двух мужчинах, с которыми сталкиваются в толпе две женщины, мы уже не узна́ем нашего старого мужского персонажа. Да и сами эти женщины вовсе не справляют Адонии. Они только «смотрят». Они «зрительницы» Адоний, подобно действующим лицам паллиаты, смотрящим сквозь открытые двери или щели на живые картины. Именно в таком смысле Адонис лежит «как бы для лицезрения», «подобно показываемому».

Эта зрелищная, эпидектическая форма Адоний делает их не столько мистерией, сколько народным, еще до-культовым мимом, в основе которого лежат «показ» и «диво». Первая, бытовая часть так же пристала второй, иллюзионной, как в паллиате, где балаганная основа повлекла за собой оба эти элемента. У Софрона имелся такой же мим о женщинах, справлявших Истмии (в рукописях стоит «справлявших», но Валькенар считал, что выпала буква, и исправил θεμένον на θεωμένον, что значит «взиравших», то есть по Валькенару, речь шла о «взиравших на Истмии»[71]). Поздний грамматик, излагавший содержание «Адониазус», возводил эту идиллию к «Истмиазусам» Софрона[72].

Я тоже думаю, что Софрон изображал «зрительниц» Истмий. Но важно другое — наличие известного цикла драматических сцен, в которых действующими лицами были женщины, творившие культовый обряд. Вопреки ожиданию экспозиция в таких сценах была комической и бытовой. Одно это говорит о культовой пародии на культ. Диво и δείκηλον страстей божества обращалось в мираж, зрелище и «показывание» (представление).

Иллюзион, лежавший в основе мима, породил со временем разнообразные формы. Преобладающую роль играла «зритель-

ность», что, в свою очередь, вызывало и особую мимологическую экфразу.

У Геронда, верного ямбико-софроновской традиции, мим продолжает быть нарративной сценкой. Его действующие лица — преимущественно женщины. Язык мимов, писанных в ритмике Гиппонакта, не обыденный, но архаичный; диалект ионический.

Геронд сильно отличается от Феокрита гибризмом своих мимов. Этот так называемый «быт» очень специфичен. Герои морально грязны, тематика низменна. Притоны, низкие инстинкты, циничные нравы и моральное неприкрытое бесстыдство подаются Герондом в качестве «быта». Но и тут, среди всего этого цинизма, IV мим написан на «высокую» тему. В нем дается развернутая экфраза: женщины смотрят в храме Асклепия на посвящения, описывая их в своих восклицаниях. Самое основное впечатление женщин, самый основной мотив всей сценки — живость изваянного. Женщинам кажется, что если девушка, глядящая на яблоко, сейчас же этого яблока не получит, она умрет; женщинам кажется, что гусь вот-вот начнет издавать звуки; женщинам кажется, что статуя Баталы живая, что тело юноши теплое, что бык может броситься, что люди натуральны. Нужно обратить внимание на чисто-культовые начало и концовку диалога. Именно в храме, среди жертвоприношения, женщины «смотрят» на культовое «диво». Эпидектический характер такой сценки несомненен. «Истмиазусы» Софрона и «Адониазусы» Феокрита показывают, что IV мим Геронда примыкает к тому же культово-зрительному циклу, что и эти мимы. Но еще у Эпихарма имелась сценка «Феоры» (зрители, богомольцы, священные послы), в которой эти лица тоже «взирали» на дельфийские жертвенные дары и тоже говорили о каждом из них в отдельности[73]. Можно предположить, что «лицезрение» сияющего «видения» находилось в центре мистериальных актов. Я выше говорила о сиянии божества внутри силена, о сияющей панораме райка и живых картинах паллиаты, о мистериальных вратах, которые открывали божественную красоту. Я сказала бы, что круг зрелищно-эпидектических образов имел две стандартные формы. Одна из них — мотив стремления открыть замкнутые двери; дверь молили раствориться; в положительном случае следовало «лицезрение» красоты (или свидание, или священное соединение); в отрицательном — зрелище смерти. Другая, более поздняя форма — взирание, смотрение на красоту или на смерть со стороны.

По-видимому, мим воспроизводил в диалого-драматической форме и то и другое. Об этом свидетельствуют мимы Софрона, Феокрита и Геронда, сценки Эпихарма.

Но я хотела бы привлечь внимание и к третьей разновидности мима, передававшей образ «кажущегося», «призрака» и

«дива», — к сновидениям. Форма такого «сна» у Геронда — монологическая, словно часть диалога; в начале дается топика бытового мима — грубое пробуждение рабов, в средине — наррация, в конце — автобиографическая ссылка. Самый сон представляет собой некое «видéние», действие которого разыгрывается в священном месте, с участием бога в роли арбитра. Поздней у Лукиана снова появляется такое «Сновидение», снова автобиографического характера; монолог мима обратился здесь в личный рассказ.

В мимах Феокрита и Геронда нет действия; они фиксируют одну краткую тему и один-два кратких момента времени. Вместо отсутствующего фона в них дана придвинутость пространства, а вместо рассказа — непосредственное воспроизведение разговора двух, реже трех лиц в наглядной форме.

Зрительный характер мима реконструируется даже в таких изысканно литературных поздних мимах, как эллинистические. За одними из них лежит чистый иллюзион, за другими — зрительный обман (фокус). Но то и другое говорит об эпидектическом характере мима. Когда повествовать человек не умел, единственной формой изображения был непосредственный показ конкретного предмета. Экспозиция, лишенная заднего фона, давалась на плоском переднем куске пространства, за которым стояла стена (скена, проскений). Человеческая мысль не умела овладевать предметом изображения; она беспомощно делала из него панораму, сперва в виде живой говорящей картины, затем в виде рисунка. Что такое мим, сценка, идиллия? Это живые разговаривающие картины или показывающие и показываемые картины.

Понятийное мышление делает из конкретного предмета, из панорамы логический предмет изображения. Далее оно «протягивает» и удлиняет время и пространство, создавая фон тому и другому, то есть предпосылку к появлению таких понятий, как «событие», как нечто «происходящее», протекающее во времени и в протяженном пространстве. Затем оно располагает события в известном каузальном порядке, скрепляя их причинно-следственными, целевыми, кондициональными связями. Так показ становится рассказом.

Но дальше начинается процесс понятийного опосредствования. Не только предмет показа делается темой рассказа, но темой рассказа делается и самый способ, каким конкретный предмет показывался, — форма, в которой протекало зрелище, лица, которые показывали, и т.д. Весь мим в целом лег основанием понятийного «сюжета» позднейшей античной драмы. В эллинистическую эпоху драма уступает место понятийным художественным формам изображения, в первую голову наррации. Только в

Риме появится новая трагедия, литературная, понятийная, которая покончит со старинной этико-религиозной трагедией. В III веке эллинизма наррация строится посредством мима, то есть драматической формы; теперь мим — не картина и не драма, а форма рассказа. В мимиямбах Геронда, в идиллиях Феокрита сюжетом берется не сюжет мима, а самый мим целиком, лишь понятийно воспринятый и воспроизведенный. Самый мим начинает становиться объектом косвенной передачи, и через мим, «посредством» мима, возникает повествование. Чем понятийное мышление глубже, тем оно опосредствованней и дальше от предметной конкретности. Сложная понятийная мысль возводит каждый конкретный факт в обобщенно-умственный, делая из него, в свою очередь, такой мыслительный материал, «посредством» которого абстракция углубляется еще больше. Эллинистическая рационализация кладет начало процессам опосредствования. Она и это делает еще конкретно, начиная создавать нарративную ткань с помощью снятия с мима его сценической формы и придания ему характера повествовательного «момента», имеющего за собой и впереди себя ряд событий, наделенных причинными связями и развернутых во времени и пространстве. Новеллизируя драматическую форму, мысль Феокрита и Геронда кладет начало той «прозаизации» драмы (пусть все еще пока в стихах), которая двумя веками позже приведет к драме в прозе, к так называемому драматикону, то есть к «греческому роману», представляющему собой прозаический синтез эросной драмы и эросной лирики от Сафо до Феокрита.

24 мая 1951 г.

1

Понятие как форма образа складывалось одновременно и в античной литературе, и в античной философии. Однако между этими двумя доменами находилась коренная разница. Искусство возникало из мимезиса, философия — из созерцания — из «умственного зрения». Мироздание, создававшееся искусством, носило характер «как бы» второго космоса, материально оформленного в ритмы, слово, мрамор или бронзу, в камень или дерево. Но мир, постигавшийся умозрением, обращался в теорию.

Пока в Греции не стабилизировалась формальная логика, философии в современном смысле не было. А формальная логика сложилась уже после гибели классической Греции, в эллинизме. Греческая наука, хотя и порождена теоретическим мышлением, еще не абстрактная дисциплина, не спекуляция; она представляет собой в основе понятийную мифологему. Традиционные связи поэтому дают себя знать и в фигурах теургов, и в том, что философы культивируют жанр мима, и в философствующем рабе паллиаты, и в философской и мистериальной пародии древней комедии.

Соотношение между образом и понятием специфировало между тем и античную философию. Вся ее классическая пора заложена на жанровых совпадениях с поэзией и поэтическими жанрами. Кроме того, она и по существу балансирует с мимом и комедией. Эпос, лирика и драма настолько соседят с философией, что иногда их жанровое размежевание добывается искусственно. Сперва они идут как будто рядом. Но чем отвлеченней становятся понятия, тем больше обособляется теоретическая мысль от художественной.

Космогония принадлежит еще обеим идеологиям поровну. Здесь и чистый эпос, и первые объяснения миротворения. Это царство мифологического образа.

Под влиянием первых понятий возникают поэмы и гномы, восходящие к «народной философии», то есть к космогоническому и эсхатологическому фольклору, к дивинации, к теогониям, к изречениям и «народной мудрости». Понятие, еще далеко

не рожденное, вынуждено строиться на образе и говорить образом. Оно еще не умеет аргументировать. В силу подчинения конкретным представлениям оно еще не задается этическими или гносеологическими целями. Единственная форма древней философии — это космология и онтология. Нарождающиеся понятия ставят в них вопросы о происхождении миров, о «сущем» и перво-элементах. В этих архаичных философских, до-аттических системах уже ясно видно изменение функции образа. Сейчас мы уже не чувствуем метафоричности «истины бытия» и «небытия как призрака бытия», но появление этой концепции так же обязано возникновению понятий, как обязана ему вся иллюзорная сторона метафоры.

Философы из Милета и из Элеи представляются нам уже основателями законченных «профессиональных» мыслительных систем. Это верно постольку, поскольку за ними находится длинный путь становления философской анонимной мысли. Но, с другой стороны, эти ранние философы еще сами очень архаичны. Колорит древности еще очень силен в Пармениде; по крайней мере понятия, которые он вырабатывает, еще выглядят, как мифологические образы. Так, свою систему он излагает в форме стихотворной поэмы; по ее сюжету, Парменид взлетает на колеснице к богине Дике (т.е. к Правде), к мироуправительнице и мировой ключнице, которая «открывает» ему учение об «истине» и «доксе» (кажущемся, представляющемся). Однако же в этих самых образах, помощью именно мифологических образов о восхождении на небесную гору, о небесной вратарше Дике (роль которой перейдет тремя веками позже, у Платона, к мудрой Диотиме, а еще позже, у стоиков, к Мудрости), посредством образа откровения, в которое облечена философская система, и самого учения о «кажущемся» и «истинном» — этими самыми мифологическими образами Парменид строит отвлеченные понятия и мыслит ими через мифологические образы. Два мира у него уже разграничены, познаваемое отделено от познания, «истина» и «докса» обобщены. Но он еще не располагает всеми средствами понятийной мысли. В самом его учении о подлинности «того мира» и о мнимости «этого мира», имеющем мыслительным содержанием отвлеченные понятия, находится еще очень много традиционных представлений, и по происхождению, и по форме принадлежащих мифологии. Это именно вот такие восхождения на небеса или спуски в преисподнюю пародирует народная комедия; непроизвольно для самих авторов комедий, пародией именно таких фольклорных, до-парменидовских космогоний и является древняя комедия, жанр — «двойник» философии. Как профетический и визионарный жанр, античная народная философия неотделима от античной народной комедии. Там и тут

речь сперва идет об откровениях-пророчествах и о пророках. В комедии это псевдо-мессии. А в философии — мифические Дики или Филии, или иллюзорные Диотимы или Сивиллы, или реальные Пармениды, Эмпедоклы, Гераклиты. Это сказывается и на самосознании древнейших философов, и на построенных ими системах. Парменид так же не ощущал своего авторства, как эпические или лирические певцы. Мы Парменида не видим. Вся поэма отнесена к божественному откровению. Парменид еще пассивен, в то время как активна Дика. Парменид только слушает и запоминает.

Несмотря на резко выраженную аподиктичность, с какой выступают Гераклит и Эмпедокл, они оба — земные формы божества, за которое представительствуют. Эмпедокл в прямой форме переживает себя как боговоплотителя. Подобно Пармениду, и он услышал свою космологию от бога. «Божественность» философов, принимая со временем все более понятийный характер, получает в конце концов фигуральное значение («божественный Платон»).

Как милетская, так и элеатская школы представляют себе мир двойственным. Характерно, что они начинают именно с проблем основных особенностей мироустройства и с происхождения вселенной: то, что теогонический фольклор давал в виде мифологических образов, то милетцы и элеаты переводили на язык нарождавшихся понятий. Двойственность «внешнего вида» и «сущности», призрака и подлинности пародийно жила и в комедии. В ранней греческой философии это свойство призрака принимать «внешний вид» подлинности превратилось в «не-сущее», в «кажущееся», отождествленное с реальным миром. Напротив, «сущее» оказалось очищенным от реальных черт. Оно стало пониматься в виде пассивного, вне реальности лежащего, небытийного «вечного», а «не-сущее» или «кажущееся» — в виде подвижного, многообразного бытийного «явления» (то есть того, что показывается, появляется наружу).

2

В эпической «картинности» восприятие времени как бы отсутствовало; в философии оно уже играет большую роль, хотя и с отрицательной оценкой[1]. Время как конкретный рост или убыль отдельных явлений приписывается изменчивости и служит ее признаком. Время и пространство, освобожденные от прежней мифологической «предметности», замкнутости и отграниченности, понимаются философией в виде многообразия явлений. И пространство, и время, отлепляясь друг от друга, как бы выходят за

пределы своей былой физичности и начинают получать новую функцию, отвлеченную: многообразие явлений, изменчивость явлений, начала возникновений, увеличения и уменьшения, концы гибелей, еще выраженные в мифологической форме, по сути дела, понимаются причинно, как порождение времени и пространства.

Итак, «явление» есть бытийная категория, противоположная (и даже враждебная) «сущему». По-гречески «явление» значит τὸ φαινόμενον, то есть «светящееся», «появляющееся» в зрительном отношении, «показывающееся». Это тот самый термин, которым Гомер описывал «появление» света, или светил, или бога, внезапно «показавшихся» из-за мрака туч или тумана, термин «видений», неожиданно «открывшихся» взору[2]. Как всякое античное понятие, и это слово метафорично; именно в своем значении понятия, и понятия философского, оно передает мифологический образ «сияния» в смысле преходящего, временного, только «временностью» и наполненного, «кажущегося», а потому непрочного. Мыслится «явление» и во времени, и в пространстве, как оппозиция к не возникающему и не убывающему, не занимающему места в пространстве «сущему». Я здесь не буду особо останавливаться на роли «явления» — τὸ φαινόμενον — в комедии; скажу только, что там это — зрительные миражи, «чудесные видения», «живые картины», сияющие, блистающие «зрелища», которые зрит зритель. В астрономии τὰ φαινόμενα означают «звезды» («сияющие»), но не трудно видеть их смысловую связь с «видениями», в смысле и «привидений», и visiones, и призрачных, «кажущихся», предметов или событий[3].

Сущее (τὸ ὄν) и не-сущее (τὸ μὴ ὄν), как ни противоположны, но прикреплены друг к другу тем отрицанием, которое делает небытие «несуществующим бытием». По-русски это не получается; но в греческом языке «небытие» не имеет собственного термина, а обозначается как то же «бытие», но с частицей отрицания и все вместе с артиклем (τὸ μὴ ὄν). В этой связанности небытия с бытием — залог своеобразного греческого монизма, который никогда не доходил до полного разрыва двух миров, но и не снимал их оппозиции.

Не-сущее подражает, копирует сущее, не обладая его сутью. Но они разнятся и гносеологически. Сущее отождествляется с умозрением, не-сущее — с ощущением. Но характер умозрения метафоричен. Ведь сам «разум» мыслится конкретно, как божественное «первоначало», как «причина» и «первопричина» во плоти, в материи — гилоистически. Умопостижение, таким образом, есть акт конкретного вхождения материального разума в конкретные «элементы» предмета. Конечно, такое мышление посредством конкретных образов было необходимой и единствен-

ной формой возникновения абстракции. Важна была новая функция образов, желавшая передать содержанию былых образов отвлеченный смысл.

Признаки (атрибуции), описывавшие оба мира, вырастали из семантических разновидностей былых мифологических образов «сути» и «вида». Эмпедокл говорит, что все создано из элементов, как живопись из красок; но дело в смешении — какой раскраски (элемента) больше, какой меньше. И как в живописи деревья, люди, звери, птицы, рыбы и боги представляют собой «схожий вид» (εἴδεα ἀλίγκια), то есть образ, уподобленный действительности, так и реальный мир есть результат определенной смеси элементов[4]. Для Эмпедокла внешний, «видимый» мир, подверженный распаду и соединению элементов, являет собой то самое, что картина, вся созданная красками, — «образ», «схожий по виду» с сущим. Нетрудно видеть, почему именно в философии разрабатывается впоследствии теория искусства (подражание, иллюзия, катарсис и т.д.): философская мысль и художественная мысль имели общую гносеологическую основу.

В греческой философии «вид» характеризуется все той же зрительностью. Не-сущее есть «зримое» (τὸ ὁρατόν), «являющееся» (τὸ φαινόμενον), «чувственное» (аффектное — τὸ παθητικόν), «отграниченное» (πέρας). «Сущность» определяется оппозицией этих черт: она невидима, вечна, умопостигаема, беспредельна.

Оппозиционность признаков указывает и на путь их возникновений, и на их природу. Они появляются из недр той самой раздвоенности и противопоставления, какие были характерны для мифологического образа при его переходе в понятие. Мысль не выходит за рамки раздвоения и антитезы. Не-сущее получает ряд признаков, из которых каждый двоится и антитетирует, как тепло—холод, разреженность—густота и т.д. Под этими понятийными признаками лежат мифологические образы зимы—лета, неба—преисподней, тепла—холода и т.д.; они и в понятийном виде продолжают оставаться статарными, монолитными, суммарно-схематичными. Густота и внешняя разреженность физических «частиц» (в частности, атомов в атомистической теории), разъединения и соединения «элементов» («первостихий») космоса представляют собой понятийную форму мифологических «спарагмосов» (разъединений) и «геносисов» (соединений) мифических космосов. У Эмпедокла эти примитивные физические понятия дают удивительную по показательности картину: Любовь и Ненависть разъединяют мир на части (Ненависть) и снова соединяют воедино (Любовь). Средствами чистейшего мифа Эмпедокл достигает понятийного обобщения. Достигает он этого тем, что мифологические образы получают в его системе функцию понятий: космические «спарагмос» и «геносис» оказываются

формой такого содержания, которое обращает их в «распад» и «соединение» элементов реального космоса.

Густое и разреженное, твердое и мягкое, теплое и холодное вырастают как понятия из парных мифологических антитез. У пифагорейцев есть еще такие пары-антитезы, как свет—мрак, спокойствие—движение, мужское—женское, правое—левое, предельное—беспредельное, хорошее—дурное. Первоначально в таких антиподных образах нет ни этического, ни какого-либо иного качественного содержания (ср. в мифе изображения добра и зла в виде двух городов, или двух рек, или двух стран). Когда отдельные образы получают функцию «признаков» предмета, начинается их отвлечение и обобщение, но все же конкретное значение предмета не исчезает, а остается наряду с новым, отвлеченным значением. Остается и структура парного противопоставления.

3

Античные языки имели много терминов для «образа», но ни одного для «понятия». Один «внешний вид» без «сути» предмета называется εἰκών, εἶδος или ἰδέα (imago, forma, figura, species). Все это значило «образ», но ἰδέα, εἶδος, species, употреблялось и в тех случаях, когда нужно было сказать о «понятии». Таким образом, ἰδέα и forma («идея» и «форма») были одинаковыми обозначениями «образа», «идеи» и «внешней формы», «внешнего вида» — другими словами, «идея» сперва соответствовала как раз формальному признаку предмета. Уже одна эта терминология должна была бы как будто предохранить нас от модернизма при толковании «идей» Платона и «формы» Аристотеля... Напротив, в дальнейшей греческой философии «вид» вещи, εἶδος, получает значение «идеи» в смысле «сути»: в ней — основное качество, бывшее «свойство», главный признак вещи. Изъятый из реальности «образ» в греческой философии двояк. У Парменида он призрак и не-сущее. У Платона — сущее и суть. Но, как это ни парадоксально, разницы почти нет между теориями Платона и Парменида. Главное, что характеризует всякий «вид» и «образ», это его противопоставленность «подлинному», то есть такому бытию, которое истинно, вечно, неизменяемо, неподвижно. Парменид (как и Ксенофан) делит мир на истинное и кажущееся, Платон также. Для них обоих сущее и не-сущее соответствует идеальному и реальному, умопостигаемому (τὸ νοητόν) и чувственно ощущаемому (τὸ αἰσθητόν). У Платона еще больше подчеркнута оппозиция бытия и «идеи» бытия, души и тела, причем тело соответствует у него призрачному «образу», а потому и смерти, а душа — вечному «сущему» («тело умерших, — говорит он, — есть

образ, а сущее... то, что называется душой»[5]). И это законно. Сознание, начав с примитивного раздвоения на «вещь» и «вид», еще понимает «вид» как призрак. В VI веке Парменид не мог иметь «идей», так как «идея» есть форма абстрактного понятия. Иное дело у Платона в IV веке, когда классическая Греция уже сходит с исторической арены и начинает переходить в эллинизм с его новым общественным сознанием, в котором получают преобладание понятия. Платон раздваивает мир не столько на «вещь» и «вид», сколько на конкретное и умозрительное. Так, у Парменида «призрак» телесен, но и «истина» конкретна. То, что умопостигаемо, тоже не лишено конкретности в силу конкретной природы и самого «ума», и самого «постижения». В архаичной греческой философии «ум» обладает протяженностью, подобно воздуху, воде, огню, подобно всем «перво-элементам» и «началам». Он уже утратил свою чисто-мифологическую, образную природу, но еще не стал и чистым понятием: «ум» — это стихия, способная породить физические космосы, «ум» — это бог[6] То же нужно сказать и о «постижении». Даже в классической Греции, задолго до стоицизма, «представление» понималось как «образ» (εἴδωλον), запечатленный в душе; такой «образ» носил характер физического подобия («призрака»), исходившего от истинного предмета в глаза и/или в душу человека («Пир» Ксенофонта). Последующая античная философия развивает и детально обосновывает эту теорию физичных, протяженных «отпечатков» и «чеканок», получаемых умом или душой от внешней оболочки предметов. Все такого рода теории мы начнем называть материалистическими, хотя, по правде говоря, они всецело созданы мифологической концепцией «образа». Такого же порядка и термин «воображение» (φαντασία). Его природа чисто-зрительная и тоже призрачная; он относится к миру как раз «наружному», а не внутреннему, к «явлению» и «показу», к тем «внешним» впечатлениям, которые физически, конкретно входят в душу. За «воображением» надолго остается значение мнимости и миража (ср. наше «фантазер», «фантазировать»). У греков этот термин восходит к «пустому обману», к «призраку», даже к «привидению» (φάντασμα), у римлян к «образу» (imago) и «мнимости» (imaginarius). Нужно прибавить, что даже понятие об умозрении носит в античности конкретный характер: еще в эпическом языке термины «думать», «воспринимать», «постигать» являются синонимами «смотреть» и сопровождаются зрительными образами («постичь глазами», «думать, увидя» и т.д.). Даже у Платона говорится об интеллекте как о протяженном предмете («бестелесен по виду»[7]). В дальнейшем за νοητόν, умопостигаемым, так и сохраняется значение «зрительности» в отвлеченном, интеллектуальном смысле (ср. наше умо-зрение).

Я противопоставила «истину» и «доксу» у Парменида и Платона. У Парменида, сказала я, их конкретность еще вполне ощутима: ведь его «истина» — богиня. Другое дело у Платона. Его «идеи» — это вещи, взятые умозрительно, без реальной конкретности. Они указывают на специфический, античный этап образования общих (абстрактных) понятий.

У Платона идеи вещей обособлены от вещей и живут самостоятельно, вне вещей, вне бытия. Напрасно модернисты видят в них наши современные идеи и называют античную систему Платона идеализмом, подобным немецкому. Платоновские «идеи» представляют собой типологические античные «образы» и «прообразы», отделенные от предметов, но образы, ставшие понятиями, то есть античные общие понятия, принявшие форму независимых «идей».

В построении Платона «стол» или «ложе» есть единая идея, в то время, как столов и лож в наличии много, и все они разнятся между собой. Но идее принадлежит сверхчувственное существование, и ее создает божество, а реальное множество предметов творится руками ремесленников, чьи «столы» и «ложа» лишены «подлинности». Искусство, учит Платон, есть мимезис не божественной сути вещей, не «идеи» и не «подлинности», а того «кажущегося» реального мира, который сам является мнимым.

«Идеи» Платона, появившись в послеклассической Греции, показывают, как абстракция начиналась с отрыва понятий от тех предметов, которые они определяли. Теперь подлинность означает то, что в реальности не существует; к IV веку реальное окончательно отождествляется со злом, имея за собой отрицательные традиции не только в гносеологии, но и в онтологии, и в этике. Одновременно развиваются понятийные процессы, отделяющие свойства явлений от самих явлений.

В противоположность Пармениду Платон делает подлинным именно «образ», но образ этот уже носит характер общего понятия, «идеи». Мысль Платона движется путями понятий; для нее «образ» — не мираж, а «сущее», вполне обособленное от мира явлений. Поэтому «мимезис» у Платона сдвигается. Он представляет собой вторичную иллюзию, «подражание подражанию», воспроизводя «слепок» не подлинности, а только ее отображения. В этом отношении Платон напоминает Л.Толстого: великие художники и эстеты, они оба отрицают искусство. Платон отодвигает художественный образ еще дальше от «истины», чем это вытекало из предшествующей философии. У него «мимезис» — простое подражание той реальности, которая сама подобна тени и миражу.

В ходе перестройки образов в понятия у Платона успела произойти полная перестановка представлений об иллюзии.

В раздвоении на реальное и идеальное, на конкретное и умопостигаемое примат остается за абстрактным. Уже не призрак подражает подлинному, а подлинное — идеальному, то есть, в сущности, абстрактному: ведь платоновскую область «идей» нужно понимать не в смысле только недосягаемого и совершенного, то есть не только по содержанию, но и как область абстрактного, свободного от всякой материи.

Я взяла Парменида и Платона, онтология которых характерна для греческой философии на двух ее хронологических концах. Разница между двумя великими метафизиками лежит только в их собственной системе познания. Одна и та же онтология едва пробивается из образов у Парменида, выражена понятиями — у Платона.

Третья инстанция между ними — Сократ. Но интересна и линия атомистов, лежащая в стороне от столбовой дороги классической философии. У атомистов мы опять встречаем «образ» и «подлинность», но они выполняют функцию понятий, и притом понятий, относящихся к физике, в том числе и к оптике. Так, они принимают атомы за неизменные начала жизни; по их воззрениям, все явления (в том числе и психические) и все предметы состоят из неделимых, вечных, однородных атомов, пропорция между которыми создает своеобразие предметов и явлений. Следовательно, принципиальная мысль у атомистов, ныне называемых «материалистами», и у «идеалистов» парменидовского толка одна и та же; только у атомистов «сущее» и «элементы» принимают множественный характер. По атомистической теории от реальных предметов отделяются (или «истекают») отображения этих предметов — те «образы», с которыми имеют дело наши органы чувственного восприятия. Как показывают самые термины εἰκόνες, εἴδωλα, imagines, effigiae, атомисты прибегают к старому представлению об «образе» и о «подобии» как мнимой подлинности, «копирующей» подлинность настоящую. Действительно, под «образом» предмета атомисты понимают такое его «отображение», которое само по себе физично и состоит из атомов, но более легких, чем атомы самого предмета; «образ» в точности соответствует предмету, однако является не этим подлинным предметом, а его «подобием», то есть его физической, материальной «видимостью».

Нужно сказать, что «призраки», «образы» предметов (εἴδωλα) и платоновские «идеи» (εἴδεα) имеют не одну лишь терминологическую близость. Умозрительные вещи в виде самостоятельных, свободных от материи «идей», или «докса» Парменида, или реальность, «являющаяся» в виде «подобия» и «образа» сущего, — это все не так уж далеко от «офизиченных» (если б можно

было так сказать) «призраков» и «образов» предметов в атомистической теории «отображения».

Если эта теория оказалась в античности живучей, то потому, что она покоилась на традиционных представлениях. Воздействие ее взглядов можно было бы проследить вплоть до Рима. Но теория «отображения» пережила другие формы тех же самых представлений в силу того, что атомисты придали образности характер понятий, тех самых понятий, на которых вырастала рациональная физика. С тех пор стали подражать и разрабатывать ее все последующие античные системы понятийной физики (главным образом оптики).

4

Сократ интересен и нов своим эмпиризмом. Вместе с ненавистными ему софистами он объективно стаскивал небо на социальную землю. Он и софисты — первые поборники понятизма. Как основатели формальной логики, порвавшей с традиционной диалектической логикой, они могли бы считаться предтечами Аристотеля.

Если взять софистическую философию гносеологически, станет ясно, что она представляет собой этап сложения единичных формально-логических понятий, еще не дошедших до степени общих понятий (недаром Антисфен не признавал общих понятий!). Софисты подчеркивали отсутствие умственной нормативности и поэтому выдвигали субъективизм понятий, то есть их условность. Уже онтологи отрицали достоверность чувственного познания; заслуга софистов состояла в том, что они занялись анализом самих понятий по существу и тем расчистили методологический путь последующим философам, начиная с Сократа. В софистике ясно видно начало сужденчества, которое развивает на первых порах голую логизацию, механику построения формально-логических процессов, лишенных сути. Они занимаются словесно-мыслительной джигитовкой и учат аргументации, вся основа которой заключается в чисто-внешнем построении суждений, а потому и умозаключений, как формальной цепи суждений.

Сократ, наоборот, стремился к безусловному и объективному, и это исторически ведет его от софистов к Платону. Сфера «идеального» именно у Сократа начинает принимать характер не образца, а абстракции, которую он выводит из эмпирики и возвращает эмпирике. И софисты и Сократ — реакция на метафизику древних философов. Представители нового мышления, формально-логического, софисты и Сократ порывают с диалектикой милетцев и элеатов.

Сократ стремился к построению общих понятий. Но показательно для истории познания, как он к этому шел. Еще не владея отвлеченными процессами, еще находясь лишь в начале их образования, Сократ строит абстрактное через наглядно-конкретное, а общее через частное (проблемы и иллюстрации поведений человека, приведение мифов, знаменитых «примеров» и др. конкретностей). Это был путь от образа к выделению, сужению и уточнению признаков, путь эмпирического обобщения. Не менее знаменит и «родовспомогательный» метод Сократа; он был дедуктивным по существу, гевристическим по методике. Сократ строил общие понятия через конкретный, чисто-эмпирический пример. Он задавал собеседнику вопросы, «наводя» его на ответы и заставляя «в муках» признавать то, что тот желал бы отрицать. Это и была методика «нахождений», гевристика.

О греках принято говорить, что они рационалисты. Но смешно думать, что они рационалисты по своей национальной сущности (как восточные народы мистичны по природе). Только обыватель может так считать, тот ученый обыватель, который серьезно верит в «фантазию греческого народа, творившего мифы», и в «утилитарность практического, трезвого ума римлянина, не умевшего творить мифы, но изобретшего акведук».

Греки — рационалисты, потому что они впервые вырабатывают в силу исторических законов логические процессы. Римлянам «уже» не приходится этим заниматься, восточным народам «еще» до этого далеко. Нельзя забывать и законов филогении, действующих в социологии так же, как и в биологии. На долю греков исторически выпало первое образовывание логических понятий, и в этом их великая роль; другие народы этой роли уже не должны были повторять.

Сократ оказался в философии неповторимым, как в последующей литературе — древняя комедия или трагедия, жанры, где запечатлено возникновение понятий; такие явления «первых рождений» бывают очень сильны и самобытны, но самобытны настолько, что больше не могут повториться. Сократ — рационалист в силу исторических причин. Он весь в формально-логическом обосновании того, что до него доказывалось средствами диалектической образности, еще только шедшей к понятиям.

Двойственный мир для Сократа весь протекает в логической сфере. «Кажущееся» (докса) носит у него характер субъективного и неверного мнения, а то, что в онтологии было «сущим», обращается у него в объективное познание. Так космология становится у Сократа логикой.

Его «эпагогический» метод заключается в выведении одной мысли из другой с целью найти общее понятие; для этого он прибегает главным образом к исключению ложных единичных

понятий. «Общее» для него есть цепь «частного». Только через конкретное, «частное» он идет к «общему», двигаясь формально-логически, дискурсивно, сужденчески — именно не «от» частного к общему (не индуктивно), а «через» последовательное прохождение всех ступеней частных понятий, от одного к другому, начиная с общего, суммарного, рассматривая и отбрасывая ненужное, уточняя признак за признаком, пока не доходит до умозаключительного следствия, в котором и заключено для него общее определение понятия. Это прохождение через звенья мыслей Сократ облекает в наводящие вопросы. Мне уже приходилось указывать на народный типаж этого странствующего представителя не писанной философии; балаганная его реплика непосредственно объединяет в нем все его фольклорные черты. Сократ излагает философию в вопросно-ответной форме, предвосхищая диалоги Платона, но и продолжая драматическую, балаганную линию словесных агонов, загадок-разгадок и всяких разновидностей грифа. Сократ еще близок к фокуснику; его вопросы вполне напоминают загадку, потому что он заранее знает свой умысел и тщательно маскирует его, заставляя разгадчика идти за собой, плутать и обманываться. В конце концов разгадчик неизменно оказывается в дураках, признавая то, что отрицал, и принимая то, чего не хотел. В этом отношении Сократ делает с собеседником то самое, что делает в паллиате раб со своим хозяином.

Агон загадок-разгадок, вопросов-ответов представлял собой «народную» форму будущих метафор. У Сократа эта традиционная форма идет мимо метафористики. Метафористика уже преодолена. Вопросы-загадки служат задачам логизации. Но остается характерным, что все же первые формально-логические, дискурсивные умозаключения строятся на загадках-вопросах и ответах-разгадках, рожденных балаганом. И это неспроста. В Греции логические понятия опираются на образы, возникают из них и представляют собой их новую, отвлеченную форму.

У Сократа они сказываются не только в гевристике. Его «пример» — тот частный случай, от которого он отталкивается, — является новой, преображенной формой былой «картины». Сократовский «пример» продолжает быть анарративным. Он дает один частный случай, не развертывающийся во времени. Общие понятия образовываются посредством «выведения» из эмпирической конкретной «частности», которая вовсе не является предпосылкой или экспериментом. Ее роль — генеалогического «начала», из которого начнет «выходить» мысль; она возникла из «показа», из той образности, средствами которой создавалось понятие.

Чисто-человеческий субъект, единственно которым интересуется Сократ (в отличие от гилоистов и Платона), говорит об ум-

ственной эпохе, проходящей под знаком становления логических понятий. Как софистов, так и Сократа интересует не конкретное содержание «сущего», не то или другое космологическое построение, а логика, теория и практика познания — сфера человеческой «мудрости», которая отождествляется с добродетелью и божеством: для него и этика — гносеология, и религия — область человеческого познавания. Главная проблема Сократа — истина; главная его цель — найти истине правильное определение и размежевать ее с призрачными ее подобиями. Космологический образ, следовательно, принял у него характер гносеологического понятия.

Правильно образовывать понятия — это значило для Сократа находить «истину»; правильные понятия стали для него, пожалуй, тем самым, чем был правильный миропорядок для философов-космологов. Предметом его обличений сделались мнимые подобия истины — неправильно образованные логические понятия.

5

Сократ — несомненный предшественник Аристотеля, отца научного, законченного и максимального формально-логического мышления. Но интересная промежуточная эпоха лежит между Аристотелем и Сократом. В IV веке, проходящем под знаком выработки сужденчества, не одни философы логизируют. Этим непроизвольно занимаются и так называемые ораторы. Своеобразное, неповторимое явление эта греческая реторика! Она ошибочно объясняется нами по аналогии с современным нам парламентским или судебным красноречием. Греческие реторы — это своего рода поэты и философы, но именно такие, произведения которых писанные — во-первых, теоретико-«умственные» — во-вторых. Они литераторы и логизаторы, а то, что свои произведения они «произносят» по тому или этому случаю, там или тут, это уже вопрос профессионального применения этих произведений. Греческие реторы — такого рода литераторы и логизаторы, жанр которых имеет специальное назначение звучать устно, будучи написанным, и применяться практически, будучи чистейшей теорией.

Уже давно известно, что их интересует характеристика, «этос», что они нравоучители и в основном учители. Вся фактура их жанра — драматическая. Кто же они такие? Актеры по произносительной функции, по декламации, одежде, мимике, жестикуляции, по всей своей «эпидектичности», даже по арене выступлений (агонистика, театр, залы, эллинские празднества, площади).

Как «эпидектисты» они «показыватели», имеющие давнишнюю общность с балаганными раешниками. Они «этологи», в прошлом те шуты, которые назывались в балагане этологами или фокусниками. Затем они стали этологами в смысле нравоучителей и составителей характеристик. Они развивают учение о характерах и «нравах», но еще не знают общего понятия «нравственности». Далее, они произносители, устно говорящие свои речи. Они прокуроры, адвокаты, публицисты, педагоги, писатели, философы, политические деятели. Они теоретики литературы и красноречия, они поэты в прозе, и главным образом в деловой прозе.

Ясно, что они не то, чем были когда-то, и не то, чем станут впоследствии. Их специфицирует, с одной стороны, практическая функция, с другой — личное начало, та субъектная стихия, которая делает возможным их появление только после софистики. Они бытовые поэты и философы, не сливающиеся с поэтами искусства и философами науки. В древней Греции искусство и наука проходят свой предварительный путь в фольклоре, этике и религии. Реторика имеет свою собственную дорогу в быту, что и называется практикой. Так происходит оттого, что в древней Греции быт уже отделяется от культа: два мира, сакральный и профанский, раздвоены и разграничены. Но там, позади этого раздвоения, религия еще была бытом, быт был основой всех образных представлений. Вот почему в греческой реторике можно найти так много сторон, которыми она граничит с драмой, балаганом, образным творчеством, с этикой и философией.

В том виде, в каком мы застаем реторику в IV веке, она представляет собой деловую прозу, писанную поэтически, произносимую устно. С формальной стороны эта проза идет от фольклорных особенностей раешничества, но, конечно, при полной перемене языковой функции. Еще у Горгия фольклорный стиль устной речи получает чисто-метафорический характер. Знаменитый ораторский «период» с исоколами, антитезами, фигурами возникает из пословицы и мифологических метафор, из ритмической фольклорной речи с ее агонистическими оппозициями, повторами, тождествами, образами. В переработке понятий вся эта образность получает то косвенную функцию, то чисто-формальную, украшательскую, что доводит ее иногда до категории смешного.

Ораторы IV века делают из этой образности, еще формальной в V веке, у Горгия, орудие понятийной мысли. Периоды, исоколы, парисы, антитезы и фигуры Исократа служат средством чрезвычайно логизированной аргументации: он делает из каждой мысли замкнутое звено — закругленный период, — расчленяемое на одинаковое количество внутренних частей (πάρισα), с двумя

равноценными противопоставлениями, и продвигается от звена к звену длинной дискурсивной цепью суждений, подчиненных единому заданию и приводящих его к умозаключению, на всем пути прочно и подробно аргументированному. Однако, несмотря на всю умственную новизну Исократа — на его мыслительную централизацию, бросается в глаза «атомизм» исократовского «круглого» периода, обладающего своей замкнутой самостоятельностью, законченностью в себе самом. Периоды Исократа — это феоды, самостоятельные средоточия мысли, сгруппированные с помощью «округления». Ритмический каданс Исократа есть итоговое заключение мысли, а его метафоры и фигуры, благозвучие ритмов, удаление скопляющихся гласных или согласных служат средством дискурсивно продуманной, очень последовательной и спокойной логичности.

Доказательство — вот душа греческих ораторов IV—III веков. Произносят ли они пышные хвалы, судебные речи, политические филиппики, стоят ли они за Македонию или против, за аттическую или горгианскую школу, для них одинаково важно лишь одно — доказательство. Они доказывают. Суждения, умозаключения, дедукции старательно разрабатывают цепь доказательств и устанавливают истинность посылок. Исоколы и антитезы им нужны для защиты и опровержения приводимых суждений, периоды и ритмы — для законченных умозаключений.

Эпоха построения формально-логических процессов доходит до полной выраженности в Аристотеле, теоретике силлогизма. Каузальность, дискурсивность, логизация аристотелевской мысли недаром находит такое сочувствие в средневековой схоластике: их связывает аналитика и та законченность мыслительной математики, которая была исторически неизбежна у Аристотеля, безжизненна (и тем нужна) у схоластиков.

Но и силлогизм Аристотеля — не голая абстракция, рожденная только чистой логикой. И она — лишь новая, отвлеченная форма былого мифологического образа.

В силлогизме обычны три члена: две предпосылки и заключение — два суждения и следствие. В сущности, под силлогизмом лежит уподобление; два члена силлогизма, объединенных общим одним понятием (I — человек смертен, II — я человек), имеют между собой общность (человек), которая обусловливает итог всего умозаключения (я смертен). В образном бытовом фольклоре таков всякий агон: два члена имеют одинаковые черты, а третий — арбитр этих двух. Скажем, Батт поет, Меналк поет; Коридон — их судья. Однако в силлогизме образы стали суждениями, плоскостная констатация — следствием, умозаключением. В образном предложении третий член являет собой плоскостное наличие первых двух членов (например, в структуре

строфы, антистрофы и эпода). Но такое древнее образное предложение, застывшее, скажем, в пословице, получает новый характер в реторическом «периоде», построенном на сужденчестве. Здесь ново не только то, что образы заменены понятиями, а то, что плоскостный ряд образов получил новую умственную композицию — а именно от посылок к следствию, логически-последовательно. Сам по себе период и сами по себе образы остались в силлогизме в виде его структуры, но формально-логическая его сущность сделала их формантами дедуктивного умозаключения[8].

Учение о доказательствах нашло свой апогей в Аристотеле. Это уже не те живые, наполненные практическим, конкретным содержанием доказательства ораторов — Лисиев и Антифонтов, Исократов и Демосфенов. Доказательства Аристотеля — чисто-логические умозаключения, основа формальной логики, то есть «логические операции, независимые от содержания мысли» (Радлов). Аристотель впервые порывает со старинной онтологией, заменяя ее естественной историей; в логике он уже абстрактен.

Оглядываясь от него на Сократа, видишь, что тот строил отвлеченное посредством конкретного и его «примеры» служили формой, в какой он давал понятия. Возводить единичное в общее греки V века умели только средствами образного рассказа, примера, вставок, исходного эмпирического «случая». Так строит на сказке свою документацию Геродот. Так ораторы во всех решительно случаях вводят особую διήγησις, наррацию, которая занимает в их аргументации центральное место. То, что когда-то служило «показом», «картиной», сделалось в понятийном мышлении аргументационным средством. Путь абстракции так и пошел: конкретное, получив логическую функцию, сделалось конструктивным началом формальной логики.

Конкретное в отвлеченной форме, античное понятие не порывает с конкретным образом даже тогда, когда становится абстракцией.

1

Комический жанр является для античности универсальным. Он охватывает большинство поэтических видов и беллетристическую прозу. Сама комедия сделалась жанром сравнительно поздно, но и сама она как жанр зависела от того понимания «комического», которое было шире и безусловнее, чем сама драма смеха[1] Но даже и в своем узком значении античная комедия является для античности универсальной. Она взаимопронизана с лирикой и философией (космологией) и вмещает в себя три разнородных вида комедии: древнюю, среднюю и новую — в Греции, модификации этих комедий — в Риме. Столько разновидностей не имеет ни один античный жанр.

Античный комический план представлял собой познавательную категорию. Двуединый мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. Я выше об этом говорила. Солнце сопровождалось тенью, небо — землей, «суть» — призраком, и «целое» достигалось только присутствием этих двух различных начал. Говоря античными терминами, этот второй план — гибристический. Мы его называем на нашем языке пародийным. И это было бы правильно, если б наше слово «пародия» не отдавало абстракцией и не уводило к преднамеренности и литературщине. Античная же пародия имела совершенно иную природу[2]. Она представляла собой гибристический аспект серьезного, во всех деталях «выворачивавший наизнанку» подлинность и неизменно сопровождавший как часть двучлена все настоящее. То, что было священно, имело свое сопровождение в своей же «тени» и «изнанке». Весь этот крупный мировоззрительный план, обратный и противительный, можно обозначить как план нарушительный и мнимый, в котором все формы совпадают с внешними формами подлинности, но не имеют ее истинной сути.

Когда появилась комедия, пародия обратилась в комедию. Когда появилась сатира, пародия обратилась в сатиру. Но она не должна была непременно отливаться (как наша пародия) в комические формы. Возможны были и другие виды более частных

антиномий. Драматическая комедия — только одно из производных пародии; однако нет разницы между понятиями «пародийное» или «комическое», так как для античного ума то и другое — одинаковая «изнанка» действительности.

Конечно, я не говорю здесь о том, что в V веке, а тем более позже, и писатели задаются целью осмеять своих живых современников. Однако трагики этого не делают. Следовательно, определенные жанры давали определенные мандаты на выражение и форму определенных писательских взглядов. Такого закона никогда не было издано, чтоб комедия занималась осмеянием. Тот жанр, где можно было и должно было осмеивать, стал называться комедийным по своей традиционной функции, а уже затем «комическое» прикрепилось именно к комедии. Я и имею в виду вот эту традиционную функцию, условно возникшую в результате появления понятий.

До того как понятия зародились в виде новой формы образа, пародия представляла собой гибристический аспект культа, обряда, мифа, без функции осмеяния. Такой именно элемент пародийности залег фундаментом и сценических зрелищ.

Не в пример последующей европейской литературе, в античности всегда имеется «смесь» двух стилей — в жанрах, в одном и том же произведении, в его частях. Эти два стиля можно сравнить с одновременными двумя планами, серьезным и комическим, в области обряда, изобразительного искусства и драмы (А.Дитерих[3]).

Семантически речь идет о положительной и отрицательной потенции, воплощенной в мифологических образах космоса-созидания и космоса-разрушения, чьи формы очень разнообразны. Их самое древнее воплощение — звери, они же стихии. Каждый зверь представлялся двояким — в рождении и в гибели, в свечении и в помрачении. Мы хорошо знаем его позднейшие формы, когда он уже распадался на «чистое» животное, пассивное (страдающее) и на «нечистое» или «нечестивое», активное (нападающее) животное.

Мифологические варианты (в «Поэтике» я их называла мифологическими метафорами), передающие эти два образа, многочисленны. Но суть у них одна: перипетия перехода чистого животного в нечистое (смерть) или нечистого животного в чистое (обновленное рождение). Такая перипетия носит не этический, а зрительный характер, и «чистота» понимается мифом в виде «яркости».

В мифе и обряде световое божество неизменно связывалось с образами катартики, которая приурочивалась к богу света и «чистоты», Аполлону. Особенность до-понятийного — причинно-следственного — мышления сказалась в отсутствии этического или

логического обоснования такой катартики: очистительное животное в себе самом носило переход от «жертвы» к «преследователю», от «скверны» (мрака) к «чистоте», умирая темным, рождаясь чистым-светлым. Этика, возникшая из понятий, разграничила эти две противоположности и наполнила их логическим содержанием; с тех пор появились раздельные понятия об искуплении, об искупительной жертве, о «козле отпущения» и «агнце», из которых один — носитель нечестия, другой — носитель чистоты, первый — активный, второй — страдающий.

Обрядовое изображение катартики легло в основу античной драмы. Впоследствии действенная и мелическая части обросли архаичными формами рассказа; понятийно изменилось содержание катартики.

В «Поэтике» я очень подчеркивала системность античного сюжета и античного обряда. Под системностью я понимала анти-каузальное построение, в которое входили образы из различных исторических эпох, нагроможденные («нанизанные») друг на друга или расположенные в ряд без логической последовательности и без централизующего объединения. Теперь я хотела бы прибавить следующее. Античный сюжет системен, это верно. Самая его конгломератность есть своего рода система. Она вызвана своеобразием мысли, не знающей обобщения. Только иносказательность ломает впоследствии принцип конгломератности. Особенность метафоры в том и состоит, что метафора преобразует заново образ, обращая его в понятие, но одновременно и погашая, снимая его старый мифологический смысл. Метафора — это образ по форме, однако понятие по содержанию.

До иносказания образ не знает качественного изменения. Верхний поверхностный слой семантики («стадиальность»), обусловленный социальными изменениями в первобытном обществе, слегка меняет свой вид, но не влияет на природу мифологического образа. Поэтому «герой» уживается в сюжете с «богом», «животное» с «растением» и т.д., — хотя все эти различия одного и того же персонажа представляют собой не больше чем разницу образных мифологических дубликатов.

Конгломератна и античная драма. Она вмещает в себя все «стадии» мифологического образа, осложненного еще и тем, что последующее понятие иносказует его в полном составе.

Катартические образы всегда двучленны: линия «чистого» сопутствуется линией «нечистого». То, что можно условно назвать положительным началом, выражено многообразно в эпосе и лирике, в трагедии, в философии. Но отрицательный план более однообразен в своей архаике и на редкость верен самому себе: он везде и во всем остается в античном смысле комическим. Вот почему я и начала с того, что категория комического

как основное проявление принципа пародии является для античности (особенно для древней Греции) универсальной.

Ни древний, ни новый балаган не знает трагедии. Он всегда комический. Но в античности его комизм особенный. Он представляет собой гибристическую подачу серьезного, вместе с которым и появляется. Эта неповторимая особенность античной драмы угасла вместе с самой античностью. Сатирикон, мим, мифологическая травестия и гиларотрагедия, в которых элементы смеха были слиты с серьезными элементами, были бы немыслимы в позднейшие эпохи, когда имелись отделенные друг от друга литературные драматические жанры. Мим и сатирикон поздно выделили из себя трагическую драму. Смеховой, гибристический элемент казался в них исконным и почти непреоборимым.

Только в V веке «комическое» создает комедию. Переходом к ней служит сатирикон. Несомненно, он древнее всех иных видов комедии — хотя бы потому, что он еще не комедия. Хоровой, коллективно-безличный персонаж, персонаж до-человечий, животно-растительный, а также мифологический сюжет и жанровая аморфность говорят о древности сатирикона. Говорят о древности сатирикона и такие вещи, как отсутствие сюжетного движения, как преобладание одной элементарной темы над развитием мысли, как нулевое качество характеристик, как примитивный, до-городской сценарий, как общий колорит шутки, еще не ставшей комедийным жанром. Со временем эта до-понятийная драма вымирает навсегда. Развитие общественных форм жизни и культуры делает сатирикон простой традицией, привеском к более актуальной разновидности того же сатирикона — к трагедии. Но отдельные черты архаичной драмы снова пробираются в искусство, в жанры очень далекие от сатирикона. Так, «естественный» сценарий выплывает в лирике, начиная со Стесихора и кончая Феокритом, а Геракл, одна из основных фигур сатирикона, проявляется и в трагедии, и в комедии.

2

Комический план у Гомера ничего общего не имеет с комедийным, хотя и состоит из инвектив и смеха; он совпадает с планом богов[4]. В гомеровском «комическом» — полная параллель к смеху и глумлению всей культовой пародии, в том числе и культов богинь плодородия; в нем — до-понятийная травестия, еще лишенная элементов осмеяния. Но и эпический план сопровождается своим гибристическим двойником. Он, как лирика и драма, сперва сам в себе двойствен, а впоследствии выделяет свою «тень» в виде комического и пародийного эпоса. Со временем и

лирика выделит анакреонтию и гибристических «Архилохов», «Сафо», «Фаона». Наиболее крупные трагики — Фриних, Агафон, Эсхил, Софокл, Еврипид попадут в пародию. Но почему не пародировались комедия и комики? Как материал они были еще более пригодны для передразнивания. Но именно реальная гибристика никогда не бывала предметом осмеяния. Инвектива и «комическое» направлялись только на «серьезное» и «подлинное», преимущественно на мистериальное. В «Лягушках» Дионис — шут гороховый — паясничает во время мистерий в честь самого же Диониса. В «Тесмофориазусах» срамные ситуации происходят среди празднования мистерий, посвященных в серьезном плане тому самому, что́ комически создает этот срам.

Радермахер хорошо сказал: «В античности в определенные дни самое святое должно было быть показано с комической стороны», и тогда боги выступали как шуты[5] Душу «комического» составляла, таким образом, ямбика. Но своеобразие ямбики складывалось не только из инвектив и срамословия, из смеха и шутовства. Ее не менее основной чертой служило снижение всего высокого; отсюда ее цинизм — темы «брюха» и позорных желаний, срамных вожделений, низменных побудительных причин. Гиппонакт, Тимокреонт Родосский, Катулл, Архилох, Анакреонт были изобразителями цинизма в ямбике. И этот цинизм они цинично раскрывали именно в себе самих, что́ было исконней всякой косвенной инвективы. Эти певцы низменного, позорившие себя и других реальных людей, представляли собой песенную параллель к этологам мима.

Но когда я говорю о лирике как разновидности античного «комического», я имею в виду далеко не одну ямбику. Вся античная лирика в целом есть органическая часть этого «комического», позже — комедии. При этом я имею в виду не только лирику Архилоха или Гиппонакта, но главным образом Сафо и Пиндара.

Комическое, шедшее рядом с действительным, характеризовалось всяческим «наоборот» и «анти». Здесь побеждал гибризм. Катартика принимала черты скверны, носитель которой торжествовал над святостью.

Именно такой вот комический план еще не был обособлен от положительного. Отсюда пошел народный театр, отсюда пошла будущая средняя комедия.

Один филиал «комического» сопровождал космогонии, другой — лирику. Впрочем, все эти термины меня не удовлетворяют, так как они говорят об отдельных и уже отстоявшихся результатах того процесса, который я здесь имею в виду. Трудно на языке формально-логических понятий говорить об историческом

процессе, который проявлялся многосвязно, давая одновременно и слитность смыслов, и многообразие форм их выражения.

Комическое, сопровождавшее космогонии, организовало древнюю комедию. Я не раз показывала, что греческая комедия пародировала философию. Философия и комедия объединены в Греции общностью происхождения и первоначальным неразрывным единством. Древняя комедия, идя за космологиями, строилась на утопиях, анодосах[6] и спусках в преисподнюю, на теогониях, объясняющих происхождение вселенной. Можно бы многое сказать по этому поводу. Эпихарм и Менандр, Менипп и Лукиан, Теофраст и его предшественники, даже сам Платон и Сократ сами по себе говорят о параллелизме двух планов — философского и комедийного; Платон, Сократ, Лукиан (Менипп) ведут нас от древней к средней комедии через мим. Если в древней комедии комическим персонажем служит Сократ, а у Лукиана — философы, то и это идет все по той же линии исконной увязки философии и комедии — мима.

Но самое значительное заключается в том, что философия и пародирующая ее комедия одинаково возникли из представлений о подлинном и кажущемся. Народный театр — мим балаганный и литературный, так же, как и средняя комедия (паллиата у римлян), обнаруживает ту же основу, что и философия. Там и тут одинаковое раздвоение всех явлений на «суть» и на пустое ее отражение.

Что касается лирики, то и у нее много черт, роднящих ее с комедией, взятой широко, во всех трех комедийных разновидностях. Так, персонаж там и тут общий. Героиня Весна действует в средней комедии почти непосредственно, в виде прекрасной гетеры Флоры или ее различных вариантов: такова она и у Сафо, а у Ивика — страшная сила любви, сама Весна, у Стесихора — Весна в образе влюбленной девушки. Точно таков же и герой — Эрос. В средней комедии он является главным героем, как и в лирике. Но в комедии и лирике имеются еще и другие действующие лица: влюбленный старик, нищий плут, фармак-гибрист (Гиппонакт, раб и сводник в средней комедии). Общими являются в комедии и в лирике сюжетные мотивы — страсти Эроса, браки, гименеи, мольбы и жалобы, преследования, инвективы, срамословия. Впрочем, это уже не столько отдельные сюжетные мотивы, сколько части структур. Элементы пиров, браков, жалоб, страданий нельзя назвать только мотивами. В комедии все эти элементы служат устойчивыми частями структуры, а потому есть основание думать, что и в лирике была та же картина. То разорванное и разбросанное, что дошло до нас от греческой лирики, составляет только фрагменты общей лирической системы, подобно тому как три вида комедии составляют только часть

общей комедийной системы. В аттической древней комедии структура содержит в себе агоны, жертвоприношения, парабазы, священные браки; средняя комедия (паллиата) придает этой структуре «лирические» формы, но оставляет ее в силе. Лирика обнаруживает такие же элементы. В хоровой лирике Алкмана агон выступает на первый план. Священные браки играют основную роль у Сафо. Парабатические элементы имеются в ямбике и гимнистике. Жертвоприношение носит в лирике характер страстей очеловеченного животного, носителя эроса (это я и назвала «лирической» формой в структуре средней комедии). Основной сюжет в лирике, как и в средней комедии, — страсти Эроса и псевдо-Эроса, брань и смерть противника; параллельными рядами идут образы весны—зимы, расцвета—увядания. Разница только в том, что комедия дает такой сюжет в цельном виде, понятийно, то есть в виде последовательного сюжета и в рационализированной трактовке (новая комедия еще больше модернизирует эту понятийную рационализацию, доводя ее до степени реализма), а лирика доносит до нас клочки образов, еще не сцепленных в последовательный логический сюжет.

Архаичная лирика, подобно комедии, представляет собой вариант той самой космологии, которая появляется и в эпической форме. Эта взаимопронизанность жанров (неповторимая особенность греческой литературы!) служит неопровержимым доказательством того, что одна и та же мифологическая образность принимала различные жанровые формы — смотря по тому, какими путями шло развитие понятий. Наши современные литературные жанры не могут ни в каком случае служить аналогией к античным жанрам: ведь античность не имела отграниченных литературных родов (как роман, поэма, драма, рассказ, стихотворение), которые восходили бы к своим литературным предшествиям, но не к мифологической семантике или непосредственно к мифологемам. Отдельные греческие произведения могли восходить к отдельным же другим произведениям, но жанр в целом упирался не в свое предшествие, а в мифологическую семантику: внутри понятий лежали мифологические образы, в то время как уже в римской литературе начинался такой процесс, в котором традиционные образы только перерабатывались самостоятельно функционировавшими понятиями.

Но я возвращаюсь к лирике, как к такому жанру, который восходил к песенной космологии. То, что лирика воспевала, первоначально относилось к зарождению, смерти и оживанию природы, и потому следует говорить и о космической фигуре лирического автора. Демиург, воплотитель и творец природы, сам творящий и «мучимый мучитель» Эрос — вот кто такой, в осно-

ве, лирический певец. Он (как я уже говорила о Лукиане) всегда семантически-равен своему жанру.

Вначале сами Гиппонакт, Сафо, Анакреонт, Ивик, Тимокреонт являются в собственном лице своим же персонажем, носителем мотивов разлуки (увядания) или расцвета весны, флоры (Флоренции комедии), мучимого мучителя Эроса, красивой или неудачной любви, цветов, пиров, браков, а то и разнузданных грязных типов, ругателей, циничных стариков, нищих, уродов. Это говорит о большой древности. Но вот со временем, начиная с Архилоха и Алкея, такой персонаж становится уже лирической маской, появляясь в косвенной позиции: вместо Архилоха — Ликамб[7], вместо самого Анакреонта — Артемон[8], вместо Алкея — Мирсил или Питтак[9] Ход понятийного мышления сказывается в этом процессе отщепления «я» от «оно» и в объективации субъектного начала. Мим, обратившись в сюжет, сам разыгрывается на сцене как предмет изображения. Логос делается предметом рассказа. Сафо становится певицей о себе подобных героинях. За всеми ямбиками тянется легенда о повесившихся их врагах, затравленных глумлением. Но на сцене паллиаты идет эта самая травля противников, этот же обряд глумления. Смерть повешенного фармака обращается в ямбический, якобы реальный, мотив.

Вся действенная часть, сопутствовавшая некогда лирике наподобие паллиаты, осталась в лирическом бытовом ритуале: пиры (теперь ставшие обстановкой, при которой распевались песни), цветы, музыка, пляска, особая одежда певцов, песенные агоны, жертвоприношения, праздничная обрядность. Все эти элементы присутствуют и в средней комедии, и в древней, частично в новой. А что до космогонической линии древней комедии, то она сохранилась в нарративной схеме хоровых песен, особенно у Пиндара.

Страсти Амора—Венеры впоследствии стали римской элегией. Овидий и Проперций законно ввели в нее огромную дозу натуралистического цинизма. Правомерно воскресили римские элегики и «военный» элемент. У них любовь — это настоящий военный поход. Песни об Афродите—Телесилле[10], военной Весне (Марсе), позже об Эросе с луком и стрелами, задолго до римской элегии ложились основой комедийных историй о любви воина, трусливого хвастуна, историй, где героем был гибристический Марс, героиней — гибристическая Венера. В эросной утопии Тибулла — земледельческий рай, верность, блаженство, напоминающие тематику Сафо. Аграрность римской элегии и роль в ней Цереры, а также «Георгики» Вергилия и буколической эклоги, не говоря о Феокрите, восходят к сатирическому, «буколическому миму» и земледельческим гибристическим уто-

пиям древней комедии. Комос — органическая часть и лирики и комедии. Юноша и гетера — персонаж и там и тут. Но есть два образа гетеры. Один — ямбический, который появляется в средней комедии и находит свое завершение в Риме (Плавт, Катулл, Овидий, Гораций, Проперций); его древность засвидетельствована фольклором. Другой образ принадлежит «благородной гетере» (Менандр), трогательной куртизанке (римские элегики). Впрочем, о римской лирике следует говорить особо. Ведь она (как и вся римская литература) отличается от греческой своим понятизмом. Марциал, поэты-циники эпохи Августа, Ювенал представляют собой традиционное явление, но совершенно новое по существу.

Античную лирику объединяет с комедией и общий катартический элемент. До этики «очищение» понималось конкретно, как физический акт. Это был люстрационный, световой образ. Архаичный гибрист-фармак, в комическом плане торжествовавший победу, представлялся носителем физической скверны — мрака, нечистоты, нарушения физически-положительного.

В лирике люстрационные мотивы еще связаны с Аполлоном. Их можно найти во всей ямбике. Они живут в легенде, приписывающей Архилоху и Гиппонакту такую силу глумления, которая заставляла их противников вешаться. У того же Гиппонакта обильно встречается тема Таргелий, праздника люстрационного Аполлона; в центре Таргелий находилась смерть козла отпущения, фармака, которого бичевали, побивали камнями и умертвляли посредством повешения, или сбрасывали со скалы, или изгнания за черту поселения, или другим позорящим образом. Целый ряд фрагментов говорит тут о фармаках, об очищении города, о бичевании[11]. То Гиппонакт бьет по глазам Бупала, то сам он, Гиппонакт, выступает в роли фармака («он приказал выбросить и побить камнями Гиппонакта»[12]). Таргелии и Левкадская скала фигурируют и у Анакреонта, этого типичного комедийного «старика». Но и Сафо, выбрасываясь в море с крутизны Левкады, дает образ типично гибристической смерти «козла отпущения»; я уже показывала ее аспект «влюбленной старухи», коррелята Анакреонта, «влюбленного старика» (которого легенда делала влюбленным именно в Сафо)[13].

Катартика — основа и комедии[14]. Инвектива люстрационного характера, с телег, так и называлась «очистительной». На ее присутствие в комедии указывает фигура гибриста, который всегда бывает наделен чертами обжорства, пьянства, сквернословия, грубо выраженного цинизма. Древняя и средняя комедии ставят такой персонаж в центр. Полна им и ямбика. Гиппонакт и Тимокреонт[15] — типичные гибристы.

Типаж влюбленных стариков принадлежит к этому же кругу. Пьяный Анакреонт, имеющий якобы сотни тысяч любовниц и находящийся в состоянии вечного вожделения, — фигура гротескная, «комическая»; это Эрос — гибрист в аспекте «старика». Таков и старик в паллиате. Напротив, влюбленная и молодящаяся, вечно пьяная старуха — типаж древней комедии. Она разделяет общность с гибристической старухой лирики, которую позорят и срамословят Архилох, Анакреонт, Гораций, Катулл, элегики и сатирики Рима.

В лирике и комедии центральная фигура выступала удвоенно. Очистительная жертва, piaculum, выглядела и как активная скверна, μίασμα. Мотивы «жалости» и страдания создают плачи, жалобы, сетования, вопли, жалобные крики и стоны. Такие плачевные песни самобичевания пронизывают лирику и драму, отделить которые нет, в этом отношении, возможности. Рядом с плачами идут мотивы гибризма. Мим таким двояким и остался. Там всегда есть лицо, над которым издеваются, и есть другое лицо, которое издевается. В паллиате молодая пара — страдающее начало, лишенное комизма, а раб, старик, эйрон — комические лица. В парабазе древней комедии автор является и нападающим на других, и жертвой чужих нападок. Жалуясь на несправедливое претерпевание, Аристофан в парабазе «Ос» называет себя «отвратителем бед» (ἀλεξίκακον) и «очистителем страны» (καθαρτὴν τῆς χώρας) — двумя терминами из культовой катартики[16].

3

Когда я писала о паллиате[17], я показывала, как первоначальный персонаж мима еще не был человеческим или человековидным; он представлялся вещью, домом, страной. Мифологический «город» (страна, местность, земля) являлся архаичным персонажем всех песен, в том числе и поздних, лирических. У Сафо города служат действующими лицами, «подругами» (Малис, Милет, Афины). У Пиндара города носят форму мифологических существ, но тут же воспеваются славы городов и победителей, верней, городов в форме «героев» — умерших и живых. У Алкея, Феогнида и Солона «полисная» тематика принимает характер песен о полисных делах и людях — то, что мы называем, от того же слова «полис», «политической» темой. Именно элегия и была тем лирическим жанром, который своей семантической традицией организовал и древнюю политическую комедию, опиравшуюся в инвективно-срамной части на ямб.

Если паллиата представляла собой лирико-комедию, вводившую лирические темы в персонаж, а новая комедия — даль-

нейшее углубление лирической темы, то в древней комедии вместо лирического эроса доминировал лирический полис. В средней и новой комедии сохранился след того персонажа, который предшествовал людям: это были два дома-антагониста, или два города, или две страны. У Аристофана война и мир двух городов тоже восходит к «полисной» традиции, которая тонет, однако, в общей «политической» тематике. Лирика имеет в этом отношении очень интересные стоячие мотивы «мятежа городов» и «бури», вариантные друг другу. Я буду о них говорить в связи с трагедией. Здесь только укажу, что такие мотивы присутствуют у Архилоха, Анакреонта, у Феогнида, особенно у Алкея, отчасти у Сафо и возобновляются у верного традиции Горация и Вергилия. У Аристофана же встречаются прямые мятежи женщин, а также Вихрь в качестве изначального божества. Бури (сопровождаемые, как и в лирике, кораблекрушением) играют конструктивную роль в сюжетах паллиаты и особенно — новой комедии. Оба эти мотива, мятежа и бури, искони шли рядом и знаменовали в мифологемах светопреставление. В понятийной лирике Горация города и местности, бывшие у Сафо живыми «подругами», обратились в пестрящие многообразием географические имена Римской империи.

Говоря о лирике, я здесь имею в виду не жанр в его оформлении и особенностях, а все его семантические форматы. Все говорит о том, что некогда существовала единая мелическая система со связной тематикой, от которой остался круг отдельных мотивов, разошедшихся по многим жанрам, — система, неразрывно сопровождавшаяся комическим дубликатом; это комическое сопровождение сохранило в себе ту устойчивость отдельных частей и ту их связность, которые распались у позднейшей лирики. Нельзя забывать, что греческая лирика вошла и в трагедию, и в комедию, и в узко-лирические жанры, хотя она в целом так и не вышла из состояния аморфности и не сделалась жанрово очерченным литературным родом, как позднéй в Риме. Характерно, что греческая лирика, как и комедия, не имела трагического аспекта. Муки, которые она описывала, были только муками Эроса, отводившими к комедии. Лирика и впоследствии сохранила персонаж, который совпадал с персонажем комедии. Это были лирические «авторы»: весна Сафо, она же влюбленная старуха, вино Алкей, влюбленный старик Анакреонт, фармак Гиппонакт, обжора и гибрист Тимокреонт и т.д. Я не знаю, кто из них жил, а кто был выдуман; но если кто-нибудь из них и существовал реально, то в литературном песенном жанре как бы носил традиционную «лирическую маску», то есть избирал определенную единую тематику и выдавал себя за определенный персонаж, традиционно переживавший данный круг состояний.

Говоря о былой единой системе песенных тем, имевших свой связный круг мотивов, я еще не назвала следующие темы, общие для лирики и для комедии. Во-первых, тема старого полиса, который становился новым и юным. Такая тема осталась в «Основаниях городов» и «Генеалогиях», легших основой эпиникиев, гимнов («Гимн к Аполлону»), сафических мифов, полисной лирики — с одной стороны, с другой — в структуре древней комедии. В таком обновленном «городе» царили Дика, Горы, Мир (Сафо, Пиндар), а комедия пародировала этот «город» в своих псевдо-утопиях. Во-вторых, общей для лирики и комедии была тема эроса (страсть Амора или Диониса), то злого (Архилох, Сафо), то в форме брака и пиров (Сафо, комедия). Но и такие темы, как агон и комос, тоже были характерны и для комедии, и для лирики. На агоне были построены песни Алкмана и Пиндара, на агоне основывалась комедия; а комос, органически входивший в комедию, создавал в лирике просодии, заплачки и серенады. То же можно сказать о мольбах и проклятиях (гимны, ямбы, парабазы, мольбы в средней комедии). Большой круг лирических тем вошел и в трагедию, но об этом я буду говорить отдельно. Исследуя античную лирику, нужно брать ее всю в целом, но не по отдельным певцам, как это обычно делается. Методология такого исследования не должна отождествляться с той, которой мы пользуемся при изучении новой поэзии в лице ее отдельных поэтов. Уже Рим кладет здесь грань как первая эпоха личного лирического творчества.

Если говорить о греческой комедии с точки зрения лирики, то можно сказать, что греческая комедия есть организованная в сюжетное действие лирика, с обращением лирических «авторов» в драматический персонаж. В самом деле, «я-мотив» греческой лирики еще не заключал в себе лирической личности. В хоровой лирике «я» вызвано субъектно-объектностью поющего о себе космоса-коллектива. Что до монодии, то и ее «я» представляется еще не полным первым лицом, как и в гномике, где это «я» можно назвать лишенным субъектной активности. Элегик смотрит со стороны на чисто-внешние события, сетует или негодует; элегии, как и ямбу, нужны лица и события, лежащие вне внутреннего мира автора.

Характерно у меликов воспевание любви в эпиталамиях, гименеях и хоровых песнях — любви не своей, а богов и «героев». Плачущие Аригноты, тоскующие Аттики[18] еще глубоко объектны. Проходит много времени, пока в песнях начинает появляться любовь не Афродит к Адонисам, а человека к человеку. Но сперва «свое» чувство определяется средствами мифологических перепевов. Люди еще представлены понятийно-осмысленными богами, и только вместо богов любят люди. Мифологические

мотивы оказываются понятийно-переведенными в темы «человека».

Лирический автор еще говорит за бога и оттого говорит о себе. Его личность, как показывает Сафо, вырастает из темы: один и тот же субъектно-объектный образ, переходя в понятие, создает и автора отдельно, и то, о чем автор поет. Этим, между прочим, объясняется и наличие в античности такого странного жанра, как эпитафии (эпиграммы), где умерший говорит от своего лица, в первом лице, сам о себе. В этих эпитафиях автор и умерший еще не отделены, и потому в античной похоронной лирике нет отграниченного, понятийного автора. Хотя лирики и были реальными людьми, роль их личности была заглушена лирической маской. Если же взять таких понятийных лириков, как Тибулл или Проперций, то и о них можно сказать, что они блюдут традицию двух масок двойного Амора — маску то возвышенного θεράπων'а любви, то низменного, «нецензурного» гибриста.

В комедии Тибуллы и Проперции выступают еще не как личности, а как маски, как роли. Здесь это «старики» и «юноши» преимущественно, хотя и в различных воплощениях.

Если Тибуллы писали в манере традиционной лирики, приспособляя себя к маске θεράπων'а, то Архилох или Алкей еще не стилизовали себя, веря в форму, которой следовали. Еще глубже по времени функционировала сафическая маска, не имевшая реального автора — Сафо.

Авторское «я» еще долго не имеет личностного значения. В послеклассической литературе, особенно у Апулея и Петрония, «я» представляет собой явление литературного стиля, желающего дать «как будто бы» рассказ от первого лица, но прекрасно понимающего мнимость этого приема. Сам по себе римский роман — понятийная форма гибристической комедии и гибристической лирики, ставших нарративной прозой.

4

Драма шла тем же путем, от пассий бога Диониса до игры профессионального актера — от образа к понятию.

В комедии основным героем или божеством был комический Дионис, но в балагане — миме, сатириконе — Геракл. У Кратина и Аристофана страстной бог Дионис выступает в шутовской роли. У Аристофана он делит эту шутовскую роль с Гераклом. Здесь, в «Лягушках», он маскируется не только под Геракла, но и под собственного раба. Мим, лежащий в основе паллиаты, выразительно дает себя знать и тут: тот же обман, переодевание, мистификация, раздвоение роли и переход то раба в бога, то

бога в раба. Геракл — настоящий бог, Дионис — мнимый; он — псевдо-Геракл. Во второй части комедии роль «псевда» у Еврипида, «подлинности» — у Эсхила. Высмеивание мистерий еще больше подчеркивает гибризм всей этой пародии. То, что современные ученые судят по «Лягушкам» о литературной критике при Аристофане, — смеху подобно: ведь Эсхил тут изображается лже-мессией, а не Шекспиром.

У отдельных богов или героев не так важны их имена, как их функция, которая выражается в маске. Трагический и комический Дионис характерен для Аттики, а для дорики — Геракл. С точки зрения театральной обрядности, Геракл настолько же древней Диониса, насколько народный театр древней эпохи Клисфена.

И тут опять-таки дело не в самом Геракле, а в его функции, в его маске.

Маска, наружность актера, одежда с головы до пят представляли собой наследие мифологических образов с их мифологической семантикой. Понятийное содержание сценической драмы не уничтожало их значения. Для античности характерно, что весь образный реквизит (в буквальном смысле) оставался в драме без изменения, хотя в трагедии уже не имел никакого отношения к идейной сути.

Маска в трагедии и маска в комедии покоились на совершенно различных принципах.

Маска в трагедии — мифологический след до-понятийного прошлого. Комическая маска — живой жанровый компонент. Она подчеркивает уродство персонажа и способствует общей тенденции снижения и «гибризации». В ней выражено отсутствие обобщения, которое сказывается в «типах» масок, то есть в их групповой «данности» (маски возрастов, маски пола, маски топорной характеристики). Что такое, в сущности, маска? Это безличный коллектив, это лицо безличия, охарактеризованное по двум-трем внешним статарным чертам. Она принудительна для трагедии, но в комедии, построенной на принципе диссонансов и несоответствий, на несовпадении псевдо-реального с реальным, образного с понятийным, маска получает конструктивное значение. Однако нельзя забывать, что древняя маска относится не к «персонажной» категории, а к реальной. Если актер в маске, это значит, что в образе актера выступает реальный член коллектива. В комедии так дело и обстоит. Каждый актер, с маской поверх собственного (то есть не функционирующего!) лица, изображает кого-то «другого», не себя самого, но именно определенного человека с определенным именем. В древней комедии это делает профессионал, искусственно берущий на себя роль чужого человека. В паллиате не только играет профес-

сионал, но уже и его роль чисто-литературная, за которой стоит не человек реальности, а «персонаж», лицо измышленное и обобщенное.

Однако в низовом театре мы видим или мифических героев типа Геракла, или непосредственно реальных людей. Жонглеры, фокусники, шуты, акробаты не выдают себя ни за кого. Они безличны, безымянны, множественны и отделены. Они, так сказать, маски в лицах; как маски, они выражают постоянную функцию, ограниченную двумя-тремя чертами, — нечто до-литературное, «живое», не «персонажное». С ними можно сравнить тех бытовых певцов, которые пели известные «одии» (песни) во время различных работ. Кто они были? Не «авторы» и не «исполнители», а сами работающие и «поющие». Однако содержанием таких одий служила вовсе не работа. В них пелось об умирающих богах плодородия, и каждый работавший и певший отождествлялся с тем, о ком пел.

Такой «лирической маской» был и лирик. Только он открыто выступал в обеих ролях, не скрывая, что персонаж его песен — он сам и его живые, реальные современники. Но, оставаясь реальным, лирический автор не переставал быть маской. Ведь своеобразие античной мысли в том и состоит, что для нее «некто» есть «никто». Останавливаясь на отдельном явлении, она не видит присущей ему отличительности; она еще не обладает богатством абстракции. Каждый предмет оборачивается к ней стороной своей узкой единичности и рядом мелких внешних черт; разница между предметами так незначительна, что она может быть охарактеризована суммарной маской. Античная мысль не умеет анализировать, а потому и синтезировать. Показательный для нее метод идеализации и был порожден этой неспособностью видеть в отдельном — особенное, в общем — объединение различного.

Вот такие роли-маски легли конструктивной основой комедии. При возникновении понятий лирика и драма пошли, однако, различными путями. Лирическая маска, породив определенный типаж «авторов» и темы песен, пошла по пути метафоризации своих мотивов; как мне уже приходилось говорить, основной песенный образ стал обращаться в тему, автора, адресатов, мотивы и метафоры (сравнения, параллелизмы и т.д.). В комедии это по-прежнему персоны, «существа», роли. Так, то, что в лирике — мотивы «увядания» или «холода», «разлуки», «отвергнутой страсти» и т.д., то в комедии — «старики» и «старухи», а мотивы «расцвета» и т.д. в лирике — в комедии «юноши».

Биографии-маски лирических «авторов» представляли собой древний мифологический пантеон, уже поверх которого легли лирические мотивы. Комедия дает именно этот древний «персо-

нажный» слой лирики. Она не культивирует метафор, сравнений, нарраций, отдельных мотивов, но продолжает показывать воочию лиц, глумиться над лицами, выворачивать наизнанку события в лицах. Ни характеров, ни идей она не знает, — сколько бы у нас ни кричали об идеях Аристофана. Любая Лизистрата или Праксагора[19] имела такое же мифологическое прошлое, как Сафо, Коринна, Эринна, Праксилла и мн. др. В работе о Сафо я показывала, как лирические «поэтессы» и героини комедий оказывались тождественными[20].

5

Разница между древней, средней и новой комедией — это разница мышлений, которые складывали каждый из этих жанров, семантически одинаковых, но шедших по трем филиалам мифологических метафор. Древняя комедия отражает раннюю эпоху становления понятий. Я, конечно, не хочу сказать, что Эпихарм, Евполид, Аристофан не умели мыслить понятиями. Но жанр, создававшийся ими, принадлежал не столько им самим, сколько более ранней традиции. Какой античный жанр мы ни возьмем, он всегда архаичнее своего автора.

Всегда возникает вопрос: почему древняя комедия оказалась абсолютно неповторимой? Отвечая, ссылаются на политическую свободу в Афинах V века, которая потом исчезла, вызвав исчезновение и политической комедии-сатиры. С этим я не согласна. Политическая сатира, основанная на понятийном обобщении, родилась только в Риме, да и то в «серебряном». Неповторимое своеобразие древней комедии заключается в древности мыслительной системы, создавшей эту комедию. В последующей европейской литературе оказалось продолженным только то от античности, что могло найти отклик в развитом понятийном мышлении. Ни Гомер, ни Аристофан не могли иметь европейских последователей, потому что их мышление безвозвратно ушло в прошлое, исторически неповторимое. Вергилия можно было воскрешать, но Гомера — нет. Можно было продолжать Менандра и Плавта, но Евполид, Магнет, Кратин или Аристофан не укладывались в понятийные нормы.

Основная особенность древней комедии состояла в том, что ее главным действующим лицом был сам автор. В этом ее архаика, в этом ее неповторимая и главная особенность.

Конечно, я имею в виду парабазу, но в расширительном смысле. Парабаза не только раздвигает комедию, показывая, кто в комедии действует, но и заставляет распознавать автора за всеми действующими лицами[21]. Своеобразие же самой парабазы

заключается в ее хоричности. Итак, автор хоричен, подобно Ивику, Алкману, Стесихору! Он обнаруживает не сольную форму, а коллективную. Скажу без колебаний: главное действующее лицо древней комедии — это автор, природа которого еще единично-множественна, субъектно-объектна. Хор — автор. Автор — это хор.

Что же изображается в парабазе? Ничего не изображается. Парабаза не есть сценка и не есть картина. Она не является носителем действия или эпидектики (ἐπίδειξις — «показ»). Она целиком лирична. Автор-хор только поет и «присказывает», правда, в определенной аттитюде: повернувшись лицом к зрителям, после того как он сделал известный ход в орхестре.

Парабатические песни имели устойчивую структуру, явно обнаруживающую первоначальный двучленный симбиоз поэзии и прозы. Впрочем, в парабазе, как и в других образцах античной песенной архаики, поэзия и проза еще не имели характера позднейших поэтических и прозаических жанров. Сперва два элемента поэзии и прозы находились в том жанре, который стал впоследствии наиболее близким к поэзии, а затем забытовали в последующей античной прозе.

Структура парабатических песен состояла из двух антагонистических частей — как по содержанию, так и по исполнению. Каждая из этих частей, в свою очередь, делилась на противоположные по ритму и смыслу два начала — на песни (ода, антода) и на сказ (эпиррема, антэпиррема). Но о древней комедии можно сказать, как о каждом античном жанре, что в ее структуре содержится ее прежняя семантика. Структура парабазы говорит об агоне, скрепляющем две противоположные части песни-сказа в одно целое. Субъектно-объектный хор-автор вмещал в себя и свою противоположность, противоборца по ритму, исполнению, содержанию.

По ритму парабаза делится на мелическую часть и на речитативную (анапестические системы и трохеические тетраметры). По содержанию она состоит из просьб к зрителям, из жалоб на соперников, из молитв к богам и из опозоривания противников или крупных политических деятелей. Можно сказать, что у автора-хора своеобразная роль молящего, который не только молит, просит, сетует, плачется, но и сам лудифицирует и глумится над другими. Он в элегической и ямбической функциях зараз. Тема его — он сам в его отношении к себе самому и к своим антагонистам.

Если взять парабазу в сравнении с трагическим молящим хором — тоже в роли главного действующего лица, — то бросится в глаза аналогия с парабазой и ямбом. Эсхиловский молящий хор, Гикетиды, в первом же своем большом пароде поет древ-

нюю ἀρά, состоящую из мольбы и проклятия: хор так же желает своему преследователю погибнуть от морской бури, как именно этого желали своим врагам Архилох или Гораций, как желали авторы парабаз смягченной «гибели» (провала) своим соперникам. Только в этой архаичной трагедии преследователь действенно прибывает на сцену и действенно набрасывается на своих жертв, а в ямбах и в парабазе «преследование» уже превратилось в сюжетный мотив.

Нетрудно увидеть под понятийным обращением парабатического хора к зрителям былое обращение-мольбу. Хор сетовал и плакал, как Гикетиды, как piaculum, как очистительная жертва; в то же время он сам «преследовал» и «нападал», из жертвы становясь губителем. Но что это за хор, произносящий мольбы и инвективы? Его одежда говорит, что это животные, птицы, насекомые, тучи. Они, конечно, не могут иметь обобщенную и социальную форму «людей»: это не понятия о тучах, осах, птицах, а мифологические образы туч, ос, птиц, то есть очеловеченные существа, еще фантастические, и природа и живые твари вместе.

Рядом с таким хором-автором мы видим в древней комедии и ряд отдельных действующих лиц. Их соотношение с хоровым началом напоминает соотношение ямбических триметров с меликой (или с трохеическими тетраметрами): одна система, триметров, понятийная, другая — мелическая, образная. Индивидуальный персонаж древней комедии только тем отличается от хорового, что уже понятийно переработан, верней, понятийная мысль и сделала его индивидуальным, выделив из безличного хора. Антагонизм двух полухорий при этом начал дублироваться антагонизмом двух персональных ролей. Появился принцип возрастной оппозиции: одна роль принадлежала старику, другая — юноше. Но по сути лежащего в них образа эти роли восходили к мифологическим «городам» (к полисам, к народу), которые находились в состоянии либо агона, либо «мира» и утопического блаженства. То и другое дано не в мотивах и сюжетах, а в лицах: старики молодеют, пируют, справляют браки, гибристически торжествуя в своей неправоте. В царстве гибристических Эйрены-блудницы и сотеров-негодяев победа остается за Дикеополями, неправедными «Праведными городами», за «псевдами».

Парабаза показывает, что главный гибрист в древней комедии — сам автор. Он никогда не уподоблен в своей основной функции юноше. Его роль — это роль старика, народа, полиса, конечно, «комического» полиса-народа, то есть той фигуры, которая появится у Лукиана в виде шарлатана — фигуры мнимого спасителя, мнимого мудреца, мнимого благодетеля. В сущности, это сам автор на протяжении всей комедии поет свои циничные песенки, позорит и лудифицирует современников, хвалит себя и

хвастает. Заключительного брака никогда не справляет юноша. В непристойной пляске пляшет на собственной свадьбе или обнимает гетер сам старик, а вместе с ним, за ним — хор-автор. От средней комедии древняя резко отличается этой авторской ролью. В паллиате старик терпит поражение, юноша мучится, а побеждает гибрист-раб. У автора древней комедии роль более архаичная по своей суммарности: в форме главного действующего лица, старика, он циничен и победоносен, как раб паллиаты, а в парабазе так же сетует и жалуется, как юноша в паллиате. Ясно, что некогда его женской парой могла быть только гибристическая старуха, но не молодая гетера. Действительно, из всех античных комедий в одной лишь древней комедии встречается старушечий эрос. Это чисто-ямбический образ, фигурирующий в обломках лирики, начиная с Архилоха и вплоть до Рима (как я выше говорила). В «Старухах» Ферекрата главным действующим лицом были, действительно, старухи; согласно шаблону всей древней комедии, эти старухи перерождались в молодых женщин[22]. Несомненно, что гибристический эрос играл в подобной комедии центральную роль. Указывает это и на былое главенство в древней комедии старческого персонажа, не только стариков, но и старух. Однако, не имея социальной почвы, мотив влюбленных старух обратился в древней комедии в нечто побочное и второстепенное.

6

Древняя и средняя комедия не ставили себе идейных целей. Если бессмысленно делать из Аристофана забавника и весельчака, то не менее бессмысленно делать из него политика, агитатора, идеолога. Политические мотивы древней комедии не создают из этой комедии политического жанра. Кратин, Евполид и Аристофан творили политическую пародию, но не сатиру. Разница огромна. Пародия — «тень» серьезного жанра, его «внешний вид», лишенный содержания. Вместо содержания пародия дает гибристическое «наоборот», то есть пустоту и бессодержательность, прикрытые формальным сходством с тем, кого она «передразнивает», над кем она «кривляется». А передразнивает она именно отдельных лиц, но вовсе не идеи; в заблуждение вводит то, что пародия лудифицирует значимых лиц, а те являются жрецами, политиками, философами, военачальниками. Сатира, наоборот, всегда идейна; осмеивая отдельных лиц, она имеет в виду явление в целом. Сатира — результат обобщающего мышления, и недаром в Греции ее нет.

Искать идей в комедиях Аристофана — это значит не понимать главной особенности древней комедии и требовать «идей-

ного содержания» и «социально-политической направленности» от античной пародии.

Древнее искусство не умело изображать хвастуна или шарлатана иначе как в образе значимых современников, которых традиционно «пародировало» и «разыгрывало» (лудифицировало, инвектировало). Хвастливый воин не мог быть изображен иначе как в образе Клеонов и Ламахов[23] Шарлатан должен был носить имя и маску Сократа. Но когда по фигурам Клеона, Ламаха, Гипербола[24], Алкивиада[25], Перикла[26] наши ученые судят о ненависти Аристофана или Евполида к современному им политическому режиму, они обнаруживают полное непонимание самой природы античной комедии. В одних случаях на женские таинства в честь фракийской богини попадает мужчина, и комик дает ему имя Алкивиада («Бапты» Евполида); это производит впечатление историчности в связи с обвинением Алкивиада в кощунстве. Но вот в других случаях на женские таинства в честь Деметры попадает мужчина, и комик делает его «агентом» Еврипида («Тесмофориазусы» Аристофана). Один и тот же типаж шута комедия легко варьирует, давая ему имя то знаменитого политика, то знаменитого трагика со свойственными им некоторыми, самыми поверхностными чертами. Этим-то пародия и отличается от сатиры, что она имеет дело только с данными конкретностями — лицами и событиями, — нисколько не обобщая их. В пародии нет заднего фона. Пародия не распространяет своего гибризма ни на кого, кроме того конкретного лица, которое называет по имени, а природа гибризма настолько узка и специфична, что было бы совершенно анти-исторично приписывать ей черты сатирической обобщающей мысли («идейности»). А там, где нет обобщения, там не может быть и общественного замысла. В древней комедии речь идет исключительно об отдельных лицах, но именно не об явлениях. Потому-то как раз общественного элемента в древней комедии и нет.

Подобно софистам, Аристофан шел к понятию через образ. Все, что он изображал, должно было иметь имя и определенную, именно данную конкретность. Чем, так сказать, историчнее и реальнее было то или иное лицо, чем оно было более на виду, тем лучше оно годилось для фигурирования в древней комедии. Человеческая личность, характер человека еще не интересуют Аристофана. Он их не видит. «Характер» есть обобщение, есть начало обобщения, которое появится на век позже. Кто может сейчас рассматривать Сократа «Облаков» с точки зрения философии или искать в Ламахе «Ахарнян» следов греческой стратегии или в «Птицах» — истории античного градостроительства? Но не менее анекдотично искать в этих пародиях идеологию крупных, средних, мелких землевладельцев и по Клеонам, Пи-

фетерам и Стрепсиадам[27] воссоздавать политическую программу Аристофана. Нельзя сомневаться в том, что Аристофан имел определенную идеологию, то есть взгляды, вкусы, интересы, симпатии и антипатии. Но иметь идеологию и быть идеологом — различные вещи. Я уверена, что Аристофан любил театр Еврипида и уважал Сократа, посещал с удовольствием суд и народное собрание, бывал и на стороне воюющих, желал богатства и не хотел бы жить вне Афин, видел смешные стороны в землевладельцах — и крупных, и средних, и мелких. Но если кропотливо пособирать по его комедиям песчинки и найти какую-то сумму его личных взглядов на вещи, то скажет ли это об Аристофане как идеологе такой-то прослойки, такого-то класса? И если скажет, то что это даст?

Галерея отдельных персонажей и разрозненных мотивов говорит в древней комедии об известной мыслительной паратаксичности, о «точкообразности» мысли[28], об отсутствии дискурсивного процесса. Явления воспринимаются в виде отдельных, мало подвижных конкретностей, даже в виде фигур, и самостоятельных событий, не соединенных причинной последовательностью; они кратки, похожи одно на другое, обособлены и фронтальны, исчерпываясь тем, что экспонируют. Аллегоризм — величайший навет на классическую Грецию. Древняя комедия не говорит ничего иного, кроме того, что показывает и, главное, кого показывает. Ей чужды фон и кулисы. Она не знает ни углубления, ни обобщения. Вся ее эпидектика проходит непосредственно перед глазами зрителей. Смех и непристойность — ее стихии.

Структурно главное действующее лицо древней комедии — сам автор. Я не хочу быть понятой так, словно я принимаю Аристофана за первобытного человека или за примитивный ум, не умеющий отделять субъекта от объекта и «логически» мыслить. Я понимаю, что Аристофан был умнейшим и остроумнейшим человеком своей эпохи, всю силу остроумия которого мы, к сожалению, не в состоянии оценить. Но логика Аристофана, хотя и очень сильная, так же отличалась от нашей, как античность отличается от нашей эпохи. Что индустрия нашей эпохи очень далека от техники рабских рук, всем ясно. Но почему-то в области сознания принято отождествлять нас и античных людей; попытка исторически подойти к этому вопросу встречает резкий отпор. Но я хотела бы обратить внимание и на другое. Пропорция между личной идеологией и ее выражением в искусстве в каждую эпоху иная. Мне неоднократно приходилось отстаивать мысль, что в греческих жанрах, какую бы «личную» форму они ни носили, сознательная сторона авторской личности почти не отражалась, да и не искала и не умела находить отражения.

Выступая в парабазе, автор древней комедии прекрасно отделял себя от своих персонажей. Теперь он присутствовал в них уже иначе — потоком остроумия и «оглупления», тем, что смеялся и глумился над каждой маской и вместе с ней. Однако древняя комедия — самый архаистичный жанр Греции, куда архаистичнее гомеровского эпоса. Он еще весь в эпидектике, в зрительной экспозиции, в рассыпанном, отдельными фигурами выступающем персонаже, в центральной роли автора-хора, в прямом сквернословии и сквернопоказе, в скавернодействии и самого автора, и лудифицируемых живых действующих лиц. Архаичность древней комедии сказывается и в том, что здесь литературная комедия вся еще заквашена на непосредственно вторгающемся быте, как в балагане: οἱ παρόντες — это не просто зрители, уже отделенные от сцены, но «присутствующие налицо», вокруг стоящие или сидящие, соучастники гибристического действа, вот эти Клеоны, Еврипиды, Алкивиады, Тимоны, частично выступающие под маской на сцене, а частично инвектируемые среди публики. В паллиате игрища уже полностью отделено от зрительного зала, в древней комедии — нет. Это-то и давало повод говорить о консервативности самого Аристофана и видеть в древней комедии реалистический жанр. Но это неверно. Лудификация не есть реализм. Архаистичность жанра не есть консерватизм автора.

То и другое объясняется объективным ходом вещей. Древняя комедия представляла собой первую форму литературной комедии, первую во всем мире. Она впервые со времен балагана сделала живых людей литературным персонажем. Этот факт чрезвычайно интересен и значителен, гораздо значительнее того, идеологом какой прослойки землевладельцев был Аристофан.

7

Чтоб живой, реальный человек обратился в литературный персонаж, для этого должно было произойти большое изменение в творческом мышлении. Оно не совершилось сразу. Такое изменение протекало примерно в тех же формах, в каких возникал и рассказ. Для этого предмет изображения должен был полностью отделиться от изобразителя, и не просто отделиться, а получить новую качественную особенность, какой не имел прежде. Такое качество «человек» приобрел, когда из конкретно-физической категории обратился в логическую, в «понятие» о человеке и в понятийный «образ» человека. Так, актер, миметировавший покойника во время похорон, совершал определенный обряд, но не давал драматического представления. Пока он мыс-

лился физическим «подобием» какого-то лица, он только повторял его, подражая в точности его манерам, виду, одежде. Это был тот же самый покойник, лишь живой, — живой дубликат мертвого. Иное дело, когда актер «как будто бы» совпадал с лицом, которого изображал: он на самом деле им не был и ничего общего с ним не имел, но «уподоблялся» ему. Тот, кого актер сознательно воссоздавал, уже не воскресал в нем физически, доподлинно, а получал чисто-иллюзорное бытие.

Так живое лицо превращалось в предмет изображения, в персонаж. Непосредственное словесно-действенное воспроизведение этого лица среди других лиц, часть которых пассивно взирала на действовавших, делало из него именно персонаж драмы в отличие от нарративного персонажа.

Сперва — в древней комедии — изображение реальных людей протекало в зрительной форме, в лицах, непосредственно и воочию, словно персонаж комедии и был тем самым реальным лицом, которое «представлялось». Оно еще нисколько не было обобщено и не отходило от живого образца в смысле наружности, имени, профессии. Однако такой реализм был очень архаичен. Он объяснялся неумением отходить от конкретности. Чем сложней система сознания, тем богаче «узор» умственных построений, тем глубже отход от конкретной натуры, тем самостоятельней интерпретация. Напротив, при возникновении единичных понятий мысль еще «прикована» к живой конкретности, еще с трудом отвлекается от нее в сторону умственного творчества, еще идет за наглядным и осязаемым, за единичным и эмпирически-данным. Через определенного человека, через его имя, его занятие, его внешность мысль направляется к понятию «о» человеке, безотносительно к тому, как его зовут, любит ли он пирожки или похлебку, имеет ли гетеру, занимает ли известный пост. Античный комический план — это очень конкретный, мелкий, узкий план, состоящий только из частностей. Таков характер древней и средней комедии, таков ямбический портрет, таковы и портреты у Теофраста. С одной стороны, здесь доминирует маска, потому что люди воспринимаются суммарно, без отличительных черт; с другой — каждый человек берется единично, как конкретная данность, лишенная обобщения. В человеке замечается все внешнее и, так сказать, самое непринципиальное — то, что не существенно и не имеет руководящего психологического или социального значения. Человек показывается в результативных действиях и только во внешних чертах наружности и поведения — стандартных, мелких, узко-конкретных, как, например, тяга к постоянным телесным насыщениям, погоня за нечестной наживой и т.д. Гибризм окрашивает эту чрезмерную узость конкретизации колоритом «низа»: сниженностью

стиля, низменностью мотивировок, низостью персонажа. Такой реализм безотчетно переходит в натурализм, поскольку комический план не оставляет места — в чисто-познавательном отношении — ни идеалам, ни какой-либо романтике. Дистанция между эмпирически-наглядным конкретным фактом и понятием об этом факте еще очень мала.

Если паллиата (по-видимому, и средняя комедия) создается тогда, когда субъектно-объектное «зрелище» преобразуется в объект изображения, в сюжет игры сценических актеров, то древняя комедия в значительной степени «зрелищна», оставляя на сцене живой, реальный типаж, пусть и разыгрываемый актерами в настоящем театре. В этом отношении древняя комедия еще не есть полностью комедия литературная, как, например, паллиата или Менандр. Характерно, что в ней еще нет прологиста, который имеется, однако, у Менандра и Плавта. Автор еще не стал прологистом, то есть сценическим актером; он выступает непосредственно, до-персонажно, до-литературно, как Клеоны и Сократы в балаганах. Таким образом, роль автора в древней комедии сохранила свою архаику дольше, чем это сделали роли других персонажей. И как парабаза, несмотря на свое выпадение из общего сюжета комедии, осталась там семантическим центром, так и автор вопреки отсутствию его среди действующих лиц комедии остался в ней основным персонажем. И в этом отношении автор древней комедии являет единственную аналогию лирическому автору, тоже еще живому, реальному и совершенно конкретному человеку, не ставшему литературным персонажем (таким, как, скажем, Сафо у Катулла или, смею думать, Сульпиция[29]). По-видимому, парабаза с центральной фигурой — автором вошла внутрь древней комедии, как мим внутрь паллиаты, как наррация легла внутрь изложения. Но парабаза не имеет к действию комедии никакого отношения, основной мысли не выявляет, эпизоды и действующих лиц не координирует. А главное, сама она не служит ни предметом разыгрывания, ни сюжетом, ни эпизодом комедии. Парабаза — кусок до-понятийной ткани, оставшийся без всякой логической надобности или смыслового оправдания среди состава древней комедии, состава, который уже несет черты понятийной переработки, в то время как в более поздней, средней комедии лежащий в ней мим сделался конструктивным сюжетом.

Но в чем же сказалась понятийная переработка древней комедии? Во-первых, в тематической новизне: «полисная» тема приняла характер «политический», хотя и очень номенклатурный, выразившийся в инвективизации «политических» лиц да в изображении карикатурных «политий». Затем, в роли автора, который умеет использовать архаичную структуру и парабазы, и

всей комедии, наполняя ее современной тематикой. В частности, торжество гибристической «миасмы» он обращает в понятийную «несправедливость», в «предательство», которое он претерпевает уже не как «очистительная жертва», а как понятийный «очиститель страны», то есть обличитель негодяев.

Затем, понятийная переработка сказывается и в переходе «современности», присутствующей в балагане непосредственно, в форму первого литературного обобщения, то есть в сюжет и в персонаж. Суд часто имитировался в пародиях, но то был настоящий, прямо взятый из быта суд; даже сами судьи гибристически изображали себя самих, а священники совершали кощунственные обедни, и цари разыгрывали из себя рабов. Но в «Осах» даны «литературные», обобщенные картины суда, изображавшие только те отдельные его черты, которые были особенно контрастны понятийной логике вещей.

У Софокла реалистически изображенная Деянира рассказывает о любви к ней чудовища[30], у Еврипида Безумие является действующим лицом[31], у Эсхила на сцену прилетают дочери Океана[32]. Дело, следовательно, не в том, что Мир спускается на землю или жук поднимается на небо[33]. Дело исключительно в том, что Аристофан сталкивает мифологический смысл с понятийным, а трагики снимают этот контраст. Древняя комедия еще находится на стыке двух мышлений, и в этом ее особенность. В средней и новой комедии «комизм» уже не строится на несоответствии мифического и реалистического.

Но в древней комедии такое несоответствие специфицирует весь жанр. Оно дает комический эффект не только мифу, не только «политике», но и рождает гротеск. Фантастический характер персонажа и ситуаций оттого и присущ древней комедии, что она сознательно сшибает мифологический образ с понятием. В древней комедии действует тот персонаж, который в гомеровских сравнениях носит форму стихий и животных, уподобленных героям. Рыбы, осы, птицы, облака, звери, осел — это компоненты сравнений, прилагаемых к героям, но они же и герои-хоры в древней комедии, причем именно в комедии они носят древний, мифологический характер героев-животных и героев-стихий, а у Гомера — компаративных понятий, лишь прилагаемых к героям. Мы видим, как у Гомера понятия служат новой формой ассимиляции мифологических образов и представляют собой в этом отношении первую ступень переработки образа в понятие. Древняя комедия поступает иначе. Она смешивает два диссонирующих плана, и в результате получается фантастика. Когда у Эсхила Дарий выходит из преисподней, не смешно[34]; но когда выходит из ада Солон (у Евполида[35]) или Перикл (у Кратина[36]) — смешно. Ничего нет фантастического в том, что гомеровские

ахейцы уподоблены осам[37], но аристофановские афиняне, уподобленные осам или в образе ос, выглядят фантастически, гротескно. Почему? Потому что у Гомера и в трагедии нет понятийно-бытового фона, а в древней комедии он подчеркнут, и все, что ему явно не соответствует, способствует фантастике или смехотворению. Так, появление у Евполида демагога Гипербола в виде раба[38] очень комично, а появление у Еврипида царицы Андромахи в виде рабыни очень трагично. Тут можно сказать и другое. Трагедия дает изображение социально-морального несоответствия, чем и потрясает зрителя. Древняя комедия изображает чисто-внешний контраст, основанный на несуразности положения, и этим смешит.

Создавая фантастическое и смешное, гротеск и бурлеск, древняя комедия культивирует мифологическую травестию. До нас не дошла «Долгая ночь» Платона[39], но, судя по «Лягушкам» Аристофана или «Дионисалександру» Кратина[40] (плюс вазовые рисунки), комедия о браке Зевса и Алкмены вызывала смех тем, что ставила богов (план мифологических образов) в положение людей (понятийный план); между тем «Амфитрион» Плавта с таким же сюжетом строит комизм на интриге, получаемой от сходства лиц независимо от того, лицо ли это бога или человека (стабилизированное понятийное мышление).

В древней комедии так называемый гротеск есть не что иное, как анти-реальная фантасмагория, — нечто, кажущееся подлинным, но на самом деле заведомо мнимое. Аристофановские всадники, земледельцы, судьи, политиканы и софисты представляют собой вовсе не людей реальности, а тех же ос, лягушек, рыб, птиц, те же облака. Однако вся соль здесь в том, что и осы, лягушки, птицы, облака тоже «псевдны»: в древней комедии и люди лишь «как будто бы» люди, и животные только «как будто бы» животные. То, что у Гомера достоверный предмет сравнивания, то в древней комедии комическая фикция, неправдоподобие которой подчеркнуто. Художественная иллюзия, уподобляющая воображаемое действительному («словно», «как будто»), в древней комедии носит еще симуляционный, чисто-внешний характер комического балаганного зрелища.

Выше я говорила о «точкообразности» отдельных мотивов и действующих лиц древней комедии. Она и в самом деле не знает плавного развития сюжета и плавного хода действия, совсем как у Гезиода в «Трудах и днях», где нет плавного повествования. Мысль, еще не овладевшая причинно-следственным процессом и безразличная к психологической аргументации, пробирается от эпизода к эпизоду, от одной конкретной частности к другой, не замечая сборности своих частей и ненужных дубликатов. Желание науки показать семантическое единство в структуре древней

комедии законно. Но желание показать формальное единство этой структуры не стоит труда. Идет ли агон до или после парабазы, предшествует ли жертвоприношение агону или завершает его, доказывать бесполезно, поскольку их расположение не играет никакой последовательной роли. Действие в древней комедии не развивается, это ясно. Оно не знает нагнетения, не идет поступательно, не достигает апогея и не падает. Структура древней комедии не имеет понятийного, каузального построения, несмотря на то что она наполнена вполне каузальным содержанием. И в этом, опять-таки, комизм древней комедии. Приговор Эсхилу и Еврипиду в «Лягушках» Аристофана (как, по-видимому, и приговор Софоклу и Еврипиду в «Музах» Фриниха[41]) выносился по всем нормам понятийного суждения; однако вынесение приговора Дионисом, в преисподней у Плутона, делало все это состязание комическим (как и у Фриниха, где музы были судьями при таком состязании). Так структурные катабазисы приходили в смешное столкновение с содержанием. Но комическая сила диссонанса звучала еще больше, когда шел агон между птицей и логически рассуждавшим человеком в «Птицах» Аристофана, хотя мотив ухода от афинской жизни в уединение (Фриних[42]) или в поисках лучшей «политики» (Аристофан) был вполне обоснован.

То же надо сказать и о героях древней комедии. Множественно-единичный хор рассыпался на хор, автора и действующих лиц. Однако эти действующие лица не были внутренно связаны ни друг с другом, ни с хором, ни с автором. Это отдельные куски былого слитного, безличного хора, сохранившие черты безличия и старинной статарности, несмотря на обилие внешнего движения в сценах агона и «раздачи доли». Я их назвала «точкообразными». Скорей они похожи на однородные, цельные, неизменяемые атомы, которые представлялись мысли античных атомистов: каждый такой атом был отгорожен от другого, себе подобного, и самостоятельно вращался в пространстве, то входя в соприкосновение с этим, другим атомом, то расходясь с ним. Одна и та же мысль создавала единичные понятия о вещах и явлениях, лишенных внутренней связи, и в философии, и в искусстве. Люди и природа представлялись ей схематически-монолитными, без особых качественных различий, а тем более без внутренней разносоставности и без противоречия частей, бесконечно изменяемых и переходящих в свою противоположность, имеющих огромное количество оттенков и подголосков. Люди и природа пели еще в унисон, носили на лицах маски и были окрашены в монохромы, без полутонов. Так происходило еще во второй половине V века.

1. Некоторый анализ

В новой литературе трагедия (драма) могла избирать любой сюжет и любой конфликт. Античная трагедия имела свое обязательное ограничение. Она должна была строиться на мифе и конфликтом иметь столкновение двух противоположных этических начал, в подавляющем большинстве случаев крушение субъективного начала, этически отождествляемого с нечестием. В греческой трагедии велика роль объективного начала, о которое разбивается воля человека; оно действует вопреки человеку, прав он или не прав в своем субъективном плане, и носит форму неизбежности и предначертания — судьбы. Таким образом, этический конфликт в греческой трагедии своеобразен; эта этика такова, что принимает в расчет поведение героя только по отношению к объективному. Такой характер этики настолько архаичен, что в ней лично человеческое вообще не дебатируется.

Основная трагическая коллизия изменяется только у Еврипида, но не по форме, а по содержанию. У Еврипида столкновение объективного и субъективного ведет по-прежнему к гибели субъективного, но к гибели физической; моральный перевес именно на его стороне. В этом Еврипид — предшественник паллиаты: в комедии плаща побеждает личное начало.

Однако греческая трагедия специфически отличается от позднейшей европейской драмы не одним своим сюжетом или характером основного конфликта. Ее своеобразие лежит и в обязательности структуры — именно структуры, а не только одной композиции. Все части трагедии имеют свое определенное расположение, следуя друг за другом в узаконенном традицией порядке: это их композиция. Структура же представляет собой строение трагедии, независимое от порядка, в каком расположены отдельные части. Если б она служила только скелетом трагедии, роль ее не была бы такой решающей; но она является строением материала, определяющим его свойства.

1

Структура «Семи» Эсхила очень архаична. Хотя конфликт трагедии сосредоточен на Этеокле и Полинике, на сцене правильно чередуются реплики вестника и Этеокла, Полиника же на сцене нет. Точно так же на сцене нет и того события, которое составляет сюжет трагедии, — аргосского нашествия — ни этих самых «семи» вождей, ни их прибытия, ни элементов осады и боя, ни тем более встречи братьев-врагов. В трагедии отсутствует действие, отсутствует и какое-либо движение сюжета. Формально «Семь» представляют собой на фоне молений хора семь рассказов вестника о семи вождях и семь реплик Этеокла, сопровождаемых возгласами хора (все семь раз состоящими из одинакового количества строк). О поединке двух братьев, происходящем тоже вне сценического действия, извещает снова вестник. И тогда две сестры этих двух братьев оплакивают «убитых убийц».

Совершенно очевидно, что формальная сторона трагедии не охватывает ее идейного смысла, верней, еще не умеет ни охватить его, ни выразить. Громадное место занимают в трагедии такие элементы, которые со временем отойдут на задний план: роль вестника, роль словесных экспозиций (описания), роль стандартно чередующихся диалогов между двумя, все время теми же лицами, наконец, роль хоровых молений.

Принцип парности и симметрии, основной в каждой трагедии, дает в «Семи» двум братьям двух сестер. Однако одного из братьев на сцене нет, а неизменно присутствует на ней «очевидец дел» — вестник. «Дела», которые он «видит», — смерть. Он семь раз приходит к Этеоклу, и каждый его «приход» сопровождается рассказом. Но эти семь рассказов вестника-очевидца очень своеобразны. Каждый из них представляет собой экфразу. Вестник описывает вождей семь раз по одной и той же схеме: сперва он дает описание самого вождя, а затем изображения на его щите. Древний характер таких рассказов не может подлежать сомнению. Тут движущиеся события и мотивировки заменены плоскостным, атемпоральным описанием отдельных фигур; но рассказа, который раскрывал бы поступки и причины, тут тоже нет — он имеет форму «показа». Устойчивый метод экфразы, посредством которого описывается человеческая личность, связывает «очевидение» вестника с царством смерти, с миражем. Очевидец видит очами видение, о котором возвещает. Так в мифе. Понятие читает мифологический образ каузально, «рационалистически». Мираж представляется искусством; изображение на щите описывается. Если щит гомеровского Ахилла — откровенный космос, то щиты семи вождей — только атрибуты героев.

Однако им уделено огромное смысловое значение, иначе они не занимали бы столько центральных мест.

Если б понятия создались после отмирания образов, мифологические образы не присутствовали бы внутри каждого понятия, не выпирали бы из него, не доминировали бы над ним своим ненужным, именно ненужным больше значением. Каждая трагедия строилась экономно, рассчитанная на определенный отрезок времени. В ней, как нигде, продуманна и значима любая сцена, любое выражение. Зачем же семь раз будет повторяться этот метод описания изображений на щите? Ответ возможен только один: значит, изображения на щите конструктивно нужны. Для чего? Они заменяют позднейшую «косвенную характеристику» действующих лиц, устойчиво применяемую в европейской драме. Такого умения характеризовать греческая трагедия еще не знает. Она пользуется описанием чисто-внешних черт отсутствующего на сцене персонажа. Так, Тидей шумит, неистовствует, богохульствует, «как дракон, кричит», потрясает гривой шлема, рвется вперед[1]; у Капанея-великана главные черты — похвальба и дерзость[2]; третий витязь гонит буйных коней[3]; Гиппомедонт появляется с громким криком[4]; Партенопей (сын-дева или сын-девы) имеет девственную наружность (понятийно: девственного юноши)[5]; Амфиарай — «благоразумнейший, лучший по мужеству»[6]; что же до характеристики Полиника, то она дается только посредством косвенной передачи его проклятий[7]

Изображения на щите выполняют функцию характеристики героев. Ахилла нисколько не характеризует его щит; он указывает на великое мастерство Гефеста, создателя щита, но этот щит мог бы носить любой герой. То же можно сказать о щите Геракла. Но совсем иное дело — щиты «семи вождей». Каждого характеризует то изображение, которое выделано на его щите. У Тидея это — «пылающее от звезд небо»[8]; посреди щита — сияющее полнолуние, «старшее среди звезд, око ночи»[9] На щите у Капанея — обнаженный мужчина-огненосец, с пылающим светочем в руках, с золотой надписью «Сожгу город»[10] У третьего предводителя выведен на щите гоплит, взбирающийся по ступеням лестницы на вражескую стену, чтоб предать ее разрушению[11]; его крик, как у Капанея, изображен в надписи, гласящей, что сам Арес не сбросил бы его с этих башенных стен[12]. Щит Гиппомедонта украшен кольцом змей, среди которых находилась фигура Тифона, изрыгавшего своим огнедышащим ртом черный дым, «разбегающуюся сестру („дым“ по-гречески женского рода) огня»[13]; Тифон, исполненный Ареса, издавал воинственные крики, метал глазами ужас и находился в боевом исступлении, подобно беснующейся вакханке[14] Партенопей имел щит с вычеканенным Сфинксом («сфинкс» у греков — дева, от-

того с ней связан герой, деве подобный), приводящий такого кадмейца, который в состоянии выпустить на город наибольшее количество стрел[15]

Что изображения на щите являются дубликатами героев и, таким образом, их характеристиками, особенно доказывают щиты Амфиарая и Полиника. Благочестивый Амфиарай не имеет на своем щите никакого изображения. Напротив, нечестивец Полиник, главный злодей, носит щит с «коварным знаком»[16], а именно: Дика приводит в город вооруженного человека, которому обещает возврат власти и отцовского дома[17] Так само наличие «знаков» на щите оказывается отрицательной чертой.

Каждому нечестивцу, характеризуемому вестником, противопоставляется добродетельный муж, которого назначает для поединка с нечестивцем Этеокл; при этом хор кратко морализует. Так вот, отвечая вестнику в правильно чередующихся репликах, Этеокл раскрывает значение тех изображений, которые вестник описывает ему в форме экфраз. Ночное небо на щите Тидея пророчествует о гибрисной, позорной смерти самого Тидея, глаза которого покроет ночь смерти. Этеокл назначает ему противоборцем «почитающего престол Стыда»[18] Меланиппа, которого «пошлет Дика отстранить вражье копье в мать-родительницу»[19] (то есть в город). Богохульнику Капанею, для которого молнии Зевса были не больше как полуденным жаром, изображение огня на щите предвещает огненную молнию, подлинную, «уже не похожую на полуденный жар солнца»[20]· она своим пламенем расплавит дерзость Капанея. Надежным и верным оплотом города будет Полифонт («убийца многих»[21]). Хор произносит заклятие о гибели Капанея от молнии[22].

Семантика щита особенно обнаруживается, когда Этеокл назначает противоборца для Гиппомедонта. Если на щите у того фигурировал огнедышащий Тифон, то у защитника города, у безупречного Гипербия, на щите обозначен непоколебимо сидящий Зевс с пылающей стрелой в руке; и, как Зевс победил (по мифу) Тифона, так, пребывая на щите, Зевс сделается спасителем Гипербия. Хор восклицает: «Я верю, что противник Зевса, имеющий на щите неприятное подобие подземного божества, — враждебный образ для смертных и для долгоживущих богов, — у врат сложит („сбросит“) голову»[23]. Гиппомедонт назван в этих словах противоборцем Зевса, но не Гипербия: остаток представления, что бьются сами щиты, но не их носители. Этим объясняется, что изображения щитов характеризуют их обладателей.

Противоборцем Партенопея назначен Актор, который не способен нанести вред городу и ввести в него пагубного зверя (то есть сфинкса), «подобие того, кто его несет»[24]; и здесь изображение уподобляется его обладателю.

Наконец, Дика на щите Полиника понимается Этеоклом как мщение нечестивцу, и он сам выходит на поединок с братом. Хор молит его остановиться: братоубийство, говорит он, есть «миасма», скверна[25]; достаточно имеется фиванцев, которые могут сразиться с аргосцами, — «это кровь очистительная»[26] Сами эти термины достаточно указывают на то, что Полиник и «семь вождей» представляются гибристами, фармаками, козлами отпущения, очистительными животными.

Каждое из изображений на щите передает этот центральный образ в нескольких вещных мифологических метафорах: Тидей — это ночь неба с луной, «глазом ночи»[27], Капаней — ночное пламя светильника, Адраст — разрушение, Гиппомедонт — титаномахия, Партенопей — пагубное чудовище, Полиник — пленение города. Все шесть изображений отрицательны; только нет «знака» у одного положительного вождя, Амфиарая, но и тот вовлечен в дурное дело шести. Эти «семь», как показывает само число, дают образ смерти, пагубы; каждому из семи вождей соответствуют «врата» семивратных Фив. Семь вождей — это семь ворот, а город, который хотят взять силой нечестивцы, и есть эти «семь врат» — Фивы. В данном мифе «город» образно передает царство смерти, преисподнюю. Бой происходит у ворот, и воюют у таких «входов» и «дверей» не живые люди, а покойники. Вот почему хор многозначимо молит Этеокла: «Да не пойдешь ты этими дорогами к семи вратам!»[28].

2

Действие всякой греческой драмы всегда происходит перед «входами». По большей части это двери домов. Ряд трагедий имеет сценарием вход под землю, в непосредственной, так сказать, форме; тогда это не «дома», а могилы. Для античности очень характерен такой мотив: некто приходит к двери, вратам, окну и молит, чтоб его впустили или чтоб окно, дверь, врата раскрылись. Этот мотив лег основанием многих лирических песен и драм. Таковы «дверные заплачки», плачи у окна, такова в значительной части паллиата, в которой имеется не только момент «прихода» и мольбы, но и второе действие — открытие дверей или врат и «появление» панорамы. Так в драме. Но, как известно, так и в мистерии, так и в визионарных жанрах, так и в балагане. Кролль хорошо рассказал, как в таинствах перед мистом открывается дверь или окно с миром богов, находящимся внутри, за дверью[29] Это ἐποπτικά, открывание и откровение, высшая форма мистерии, состоящая в лицезрении и созерцании[30]. Но она организует не только мистерию, но и «зрелище» в балагане и в театре.

О связи трагедии с таинствами давно говорили, начиная с Дитериха[31]; но я здесь имею в виду не общность культовых форм, тем более не влияние или перенесение мистериальных форм в трагедию, а подпочву визионарных представлений, одинаково отложившихся и в балагане, и в быту (эдикулы, двойные глиняные силены), и в мистерии, и в храме, и в драме. Подчеркиваю: я говорю здесь не только о внешних мистериальных формах, но об откровении, с которым связан античный театр, и в частности трагедия.

Уходы, приходы, мольбы служат в трагедии конструктивными элементами, составляющими ее структуру, то есть ее органический костяк. Если в лирике серенада — песнь прихода и мольбы о выходе (покажись, выйди, открой дверь или окно), альба же — песнь ухода (настал рассвет, прощай)[32], то в трагедии парод — приход хора, организующий начало действия, и эксод — уход хора, организующий конец действия. Солисты тоже «приходящие» и «уходящие»; их «явления» составляют вместе с уходами структурную суть драмы. Мифологическое значение таких приходов и уходов известно: еще Ямвлих в «Пифагорейской жизни» толковал вход, приход как идею бога, а уход — как идею гибели[33]

В драме входы и выходы совершаются в дом и из дома, а не только на сцену и со сцены. В комедии (в паллиате) имеются два дома-антагониста. В трагедии враждуют не дома-жилища, а дома-семьи; распря домов и основание новых родов-домов составляют основные мотивы трагедий. Но там еще чувствуются следы тех представлений, в которых «земля» и «город» мыслились существами. Так, многие трагедии начинаются с обращения к городу, к земле, к стране, позже — к жителям города: это древнейший, до-человеческий персонаж трагедии, судя по хору, зверообразный. В «Семи» враждуют не два дома, а два брата одного и того же дома; но «приходят» семь врагов к семи вратам. Таков, однако, общий сюжет трагедии «Семь», а в ее структуре уходящим и приходящим оказывается вестник, на котором держится все действие данной трагедии. Он уходит, видит, приходит, передает виденное; каждая его речь — экфраза, рассказ о «картине», о «зримом», о том, что греки называли θέαμα и θαῦμα. В этой архаичной трагедии вестник настолько же сохраняет свою центральную конструктивную роль, насколько хор в «Гикетидах» сохраняет древнюю роль хорического персонажа. Вестник здесь выступает в своей исконной роли эпопта, или, как он себя называет, катопта (κατόπτης[34]), лица, специально назначенного, чтоб «смотреть»; разумеется, у Эсхила этот «лицезреющий» уже несет чисто-бытовую функцию «очевидца», доносящего царю о виденном. Однако кроме экфраз в его речах ха-

рактерны уподобления. Конечно, сравнения и уподобления в устах раба маловероятны. Но зато они легко объясняются как формант из былых «подобий», из тех εἰκόνες, которые были разновидностью экфраз. Так, вестник сравнивает всех семерых вождей со львами[35], а Тидея — с драконом и горячим конем, когда тот, будучи в узде, слышит боевую трубу[36]. В речи о Капанее он передает, как тот уподобляет молнию Зевса полдневным лучам[37]. В рассказе о третьем вожде это уподобление героя горячему коню понятийно превращается в образ героя, кружащего горячих коней[38]. В соответствующей части описания Гиппомедонта мы имеем лакуну; но Этеокл сравнивает и этого героя с драконом[39]. Зато разум Амфиарая вестник уподобляет пашне, которая родит в качестве плодов добрые решения; это уподобление понятийно обращено в метафору («он снимает жатву с глубокой борозды разума, из которой произрастают благие решения»[40]). Этеокл продолжает этот образ: «Пашня пагубы плодоносит смерть»[41].

Экфразы и εἰκόνες вестника — словесный показ зримого им «там», у семи врат, куда он «уходил» и откуда «являлся». Всякий вестник трагедии приходит издалека и рассказывает, как произошла смерть героя; но вестник «Семи» живописует образ семи вождей у семи врат — иная, более древняя форма возврата из смерти, «очевидения» и «показа». В мистерии «чудесное» именно «показывается». Специальный термин, обозначающий этот главный мистериальный акт, одновременно значит «освящать» (театр), «посвящать», «представлять», «показывать». Театр весь основан на показе «зримого»; вестник воспроизводит в словах то, что видел он сам.

Мольба сопровождает и в мистерии, и в лирике, и в драме приход к закрытым дверям. Ветку мольбы вешали именно на дверях — дома ли, храма ли. Такая обрядовая гикетерия и мольба о жизни пронизывает всю трагедию. В одних случаях это мольба у алтаря, в других — об очищении, еще чаще (как в «Семи») — о защите. Мольба бывает связана с приходом молящего — как, например, детей с масличными ветвями в «Эдипе». Эсхиловские Гикетиды, прибывшие издалека, молят у входа в город, чтоб их приняли, впустили в чужую землю; Гикетиды Еврипида, матери павших семи вождей, тоже приходят издалека и молят принять в землю убитых сыновей — похоронить в чужой стране. То, что Еврипид оставляет в древнем сюжете неприкосновенно, то Эсхил понятийно перерабатывает. Если проанализировать мотивы мольбы в трагедии, окажется, что молят всегда перед смертью и молят о спасении, о подаче жизни; впустить, принять, или освободить, или похоронить одинаково означало в мифе «спасти», «возродить». Понятийное понимание вкладывает в эти образы

новый смысл. В мистерии, в лирике, в народной драме плач у двери, приход ночью, мольба принять, открыть двери, впустить носит непосредственную мифологическую форму. В трагедии эти формы понятийно разнообразны. За исключением таких древних структур, какова структура «Семи», мольба в трагедии носит форму супплиция, то есть мольбы умерщвляемого животного, очистительной жертвы, и связана с основной идеей трагедии, с катартикой. В «Семи» мольба хора о спасении города понятийно отделена от действа у семи врат. Но если читать образ так, как он дан мифологической семантикой в структуре «Семи», сам хор, воплощающий собой город, молит у семи врат о своем спасении. За это говорит и то обстоятельство, что хор в «Семи» женский, девичий. Между тем совершенно невозможно, чтоб главные действующие лица, Этеокл и семь вождей, не имели в хоре мужского коллективного соответствия: как правило, солист и хор едины, и не может при мужском протагонисте находиться женский хор. Дело объясняется тем, что «город» по-гречески женского рода (полис), а в конце трагедии оплакивают братьев-врагов их две сестры — Антигона и Исмена. Структура стихомифии между двумя сестрами чрезвычайно архаична. Она построена на полярности и параллелизме реплик, на образе «убиваемого убийцы», на нерасчлененном активо-пассиве, воплощенном в двух сестрах двух братьев. Антигона и Исмена, действующие лица в трагедии Софокла (подобно Электре и Хрисотемиде), были в мифе персонажем, перекрытым впоследствии фигурой Этеокла и не показанным на сцене Полиником. Но при двух девах остался девичий хор. Это древний активно-пассивный образ «города», осаждаемого, плачущего, молящего о спасении, но одновременно являющегося семивратной смертью.

3

Семь героев поклялись насильно овладеть семивратным (женского рода) городом. Вот тема, которая варьируется и в «Гикетидах», но стороной именно женской, именно насилия.

Итак, семь неистовых мужей убивают быка и прикасаются руками к крови, «к бычьему убийству»[42], клянясь либо овладеть городом, либо осквернить землю собственной смертью и убийством. Их «железнодушный дух дышит, пламенея мужеством, подобно львам, зрящим Ареса»[43] После клятвы семь вождей приводят к семи вратам города семь отрядов войска.

Все это зритель узнает не из действия и не из пролога, а от вестника, «день-видящее око» которого достоверно передает все, что зрит[44]. Главное для трагедии действие передано в зрительной передаче приходящего из-за городских пределов вестника.

Нападающее войско названо «сухопутной волной»[45], и бегущая впереди конница «течет», гремит, шумит, подобно «непреоборимой, бьющей в горах воде»[46]; «волна» мужей «плещется» о город[47] Образам воды, в которых передается вид войска неистовых мужей, соответствуют термины шума, крика, гула, обычно описывающие волны и море; рядом даются образы яростных коней, этих обычных в мифе и культе звериных воплощений моря. Войско, нападая, шумит, оружие гулко гудит, крики стоят поверх городских стен. Уподобленное волнам и бурной воде, войско насильников мыслится потопом, заливающим стены, морем, бушующим над городом. В то же время Этеокл назван кормчим корабля; сам он уподобляет себя моряку, город — кораблю, нашествие врагов — волнам, против которых приходится обессиленно плыть[48]. И хор говорит: «Волна бед, как море, идет. Одна падает, другая поднимается, трижды зияющая, и плещется о корму города»[49] Эта «волна Коцита», по словам Этеокла, есть судьба, которая досталась роду Лайя, ненавистному для Аполлона, — волна смерти, бегущая с попутным ветром, с чрезмерной быстротой[50].

Эта смерть, «полученная в удел»[51], воплощается в нашествии врагов, которое обрисовано в виде бушующего моря или наводнения, но и пожара. Город горит, оскверненный дымом, — на него дует исступленный Арес. Все охвачено пламенем[52].

Картина пожара и наводнения пополняется в песнях хора всеобщим разрушением, убийствами, грабежами. Образ войны перерастает в обычную эсхатологическую картину смятения, воплей, оскверненного благочестия, братоубийства. «Пустой зовет пустого»[53], грохот идет по городу, «шумит кровавый писк грудных детей»[54]: «всякий плод, падая на землю, несет боль»[55]. Война рисуется как мировая катастрофа, в которой принимает участие даже природа; только в эсхатологиях космическая беда сопровождается моральной бедой (гибель благочестия, братоубийство, распри). Распрей объясняет хор и всю завязку «Семи»: распрей неистовой беда началась, а закончилась в ненависти. Трофей у семи врат — это трофей пагубы[56].

Трагедия не занимается вопросами войны, подобно, скажем, древней комедии, которая занималась миром. Но лирике еще близок единый круг тем и мира, с его элементами утопии (Сафо, Пиндар), и войны (Тиртей, Каллин). Лирика дает то картины весны и цветущего благосостояния, то засухи и увядания, зимы. Однако образ космической «войны», именно космической, с мотивами разрушения, дисгармонии, разлада устойчиво проходит через всю античную лирику. Обычная «бытовая» форма такой метафоры — мятеж, восстание города, насилие; в отношении к природе мифологическая метафора выглядит в виде пото-

пов, пожаров, бурь, вихрей, ливней. Мятеж природы — это тема лирики, с ее мотивом кораблекрушения, ливней и бурей (Архилох, Алкей, Анакреонт); у Алкея и Феогнида мятежу природы — как у Гезиода — соответствует и мятеж города. Именно мятежом, а не войной, занимается и греческая трагедия. Ее интересует не интервенция Фив, а мятеж Полиника, и этот мятеж неотделим в своей этической стороне от физического наводнения и пожара, с которым его отождествляет хор.

В народном календаре можно увидеть связь погоды с мятежом, в народной астрономии — связь небесных тел с нравами людей[57] У Гомера в сравнениях бури, вихри, ливни, пожары не сопровождаются никакой морализацией.

Но начиная с Гезиода вопросы погоды становятся вопросами этики. Понятийное мышление делает из предмета качество.

Римские поэты совершенно не знают конкретной основы своих абстракций. Они принимают эту конкретную основу в виде поэтической традиции, продолжают и развивают ее, усиливают, но, в сущности, создают из всех мифологических образов — понятия. Вергилий и Гораций обильно развивают мотивы светопреставления; их картины мирового конца, в виде потопов и наводнений, падения нравов, пожаров, затмения звезд, вихрей, дают более полные и завершенные картины эсхатологии, чем Гезиод, или Алкей, или Гомер с Эсхилом. Однако явления здесь и там совершенно различные. Греки не могут иначе мыслить этику как через эсхатологию. Римляне проходят мимо этики, воссоздавая вновь одну эсхатологическую образность, но понимают ее как традиционно поэтическую форму.

Выше я говорила о мистериальных элементах греческой трагедии. Ее плачи, мольбы, смерти, скверны связаны с той стороной «врат», в которой те закрыты. Разрушительная тематика составляет душу трагедии. У людей это ошибки, слепота, незнание, у стихий — мятежи, распри и бури, светопреставления, катастрофы «домов» и «городов», воды и огня. Как и в философии, в трагедии разрушительная сила приписывается дурному Эросу; как и в лирике, в трагедии Эрос понимается в виде непреоборимой пагубы. Круг представлений там и тут один и тот же, но понятийный ход различен. В лирике преобладают мотивы неразделенной любви, роковой муки, увядания, разлук. В трагедии, как и в философии, Эрос представляет собой ненависть и распрю, нечистую страсть, проклятие, Аид, всякое распадение и разрушение. Обычные формы такого «дурного Эроса» — губительные силы воды (ливни, наводнения), воздуха (вихри, бури), земли (землетрясения) и главным образом огня (пожары): в философии — «перво-элементы», в трагедии — метафоры, сюжетные мотивы и персоны. В сущности, до римской поэзии Эрос означает

не «любовь», а смерть природы, то есть муку, зиму и холод, закат, падение светила, разлуку и дисгармонию. Всюду, где Эрос, там страдание. В паллиате субъектно-объектный Эрос и сам мучим, и мучит, но на этом образе построен весь роман, и все любовные греческие рассказы, и песни Архилоха, Ивика, «поэтесс».

Как персона, Эрос древнейший герой драмы, до-Дионис. В прямой форме он герой паллиаты, Амор. В форме непосредственного олицетворения смерти он Адраст, или конь Адраста, Арион, или Меланипп, товарищ по драматическому культу Диониса. Вакхическая форма Эроса — Дионис; форма огня — Геракл.

Прошло то время, когда Дионис считался создателем трагедии; но другая крайность — считать, что этот бог не имел к генезису трагедии никакого отношения.

Греческая трагедия была связана не с одним Дионисом, но и с другими богами, потому что она возникла из круга образов, который воплощался многими божествами. Имена богов не имели значения. «Ион», отчасти «Алкеста» носят на себе следы Аполлонова культа, «Ипполит» — Афродиты, что древней позднейшего Диониса. Однако, когда Дионис непосредственно действует в «Вакханках», он древней самого себя, древней того Диониса, к которому впоследствии официально прикрепляется трагедия. Для меня несомненно, что Дионис-Вакх был героем и паллиаты и что «Вакхиды» Плавта недалеко ушли от «Вакханок» Еврипида. О том, что именно у Еврипида можно найти древнейшие формы сценизма, я неоднократно говорила. Выше я указывала на дионисический характер двух Эросов Платона, на образные связи «Пира» и эросных Сатурналий. Дионис и Эрос, говорила я, в равной мере боги и мистериальные и драматические. Диотима в «Пире» Платона знакомит Сократа с мистериями Эроса, в которых эпоптика (лицезрение рождающей и рождающейся красоты) есть высшая степень посвящения. Эрос имеет две природы — губительную и созидательную. В мистерии он творец, в трагедии — разрушитель. В ряде трагедий его сила управляет всем действием, и я не побоялась бы предположить, что некогда Эрос был героем в «Трахинянках», «Антигоне», «Ионе», «Медее», «Ипполите». Хор «Семи» называет весь комплекс бед трагической вражды братьев «властью дурного Эроса»[58]. И действием эсхиловских «Семи» движет тоже Эрос.

4

Софокловская Антигона — воплощение Эроса, еще в женской форме. Такой Эрос представляет собой до-любовь, верней, любовь в мифологическом значении, то есть смерть. Тема этой трагедии — могила умершего, из-за которой Антигона оказыва-

ется умершей, а вслед за ней умершими все действующие лица. Смерть Антигоны в подземелье — это мифологический образ смерти земли, женщины в преисподней. Ее жених Гаймон («кровавый»), возможно, ее паредр, разновидность Аида. Но «Эрос, непобедимый в битве»[59] движет не любовью жениха и невесты, Гемона и Антигоны, — об этом и речи нет; Эрос движет в трагедии «единокровной ненавистью мужей»[60] Вражда — вот сила античной любви в ее значении смерти. И потому-то каменная яма под землей, где Антигона погребена заживо, названа Антигоной могилой («о могила! о брачный покой!»[61]). Ее погребение рисуется как брак; но теперь Аид, а не Гемон, ее супруг, ведущий ее живую на брега Ахеронта. И хор называет ее могилу брачной спальней. Трагедия вслед за мифом подчеркивает, что Антигона именно живой погребена; так и Ифигения Авлидская заживо идет в смерть, и эта смерть есть ее брак, только не с Ахиллом, а с Аидом.

Эрос — образное представление вражды и ненависти, распри единокровных, гибели домов, родов, племен. Поздней, в греческом романе, он будет гонителем влюбленных, причиной вражды, мести, преследований.

Как в «Антигоне», он вызывает «единокровную ненависть мужей» и в «Семи». Эрос всегда имеет «жертву», то есть то очистительное животное, которое является образом смерти. За кулисами «Семи» такая жертва активно-пассивна в лице убиваемых убийц. Но на сцене плачут, молят, сетуют фиванские девушки, образ которых в сольной (дуальной) форме воплощают Антигона и Исмена. Мотив «мольбы» проходит через все песни хора, и это «моление» нужно сопоставить с мольбами гибриста-фармака, «старика», в паллиате. В паллиате Амор страждет и заставляет страдать, подобно убиваемым убийцам в «Семи». Но хор только страждет, только молит; две сестры двух убиваемых убийц только плачут. Единая активно-пассивная роль Эроса уже поделена между хором и солистами.

Обычно указывают на то, что на трагической сцене смерть не показана, и потому-де неверна теория о связи трагедии с культом мертвых. Да, трагедия старше, чем культ. Но смерть — ее основная тема в образе разрушения и молитвенных плачей, а также в показах панорам мертвецов. Но дело в том, что в трагедии нет понятия смерти, а есть мифологический образ смерти; такой образ представляет смерть в виде живой персоны, заживо «уходящей» в преисподнюю, «изгоняемой», «рабствующей»[62] и т.д.

В архаическом театре стихия Эроса была представлена в Геракле. И его природа тоже двойная, созидательная и разрушительная, еще до-этическая. Геракл связан со светопреставлением

и спасительством. Как смерть, он «прожорлив»; как мессия — «очиститель». Геракл — еще более древний катартический бог, чем Аполлон, с которым он двоится в «Алкесте» Еврипида. Он бьется с хищными зверьми и чудовищами, очищая землю физически, не этически. Он бьется на кулачках со Смертью. Как образ огня, он сгорает от огненного плаща и в огне костра. Однако в «Трахинянках» Софокла этот образ пронизывается образом Эроса. Как «дурной Эрос», как мировая сила разрушения Геракл выступает в «Бешеном Геракле» Еврипида.

Два Геракла, два Эроса, у Гезиода — две Эриды, у Платона — два Сократа представляют собой более древний в своей двуединости образ, чем его позднейшее раздвоение на два различных имени и сущности, одну положительную и другую отрицательную. Два Геракла и два Эроса соответствуют Дике и Гибрис, тем же двум началам, но в женской форме. Этическое содержание резко противопоставило их. Однако в «Семи» прощупывается двуединая Дика. Это обнаруживается в последних песнях двух полухорий. Характерно это раздвоение хора при завершении трагедии. Одно полухорие соответствует Полинику и Антигоне, другое — Этеоклу и Исмене. Первое полухорие, пренебрегая карой и моралью города, идет оплакивать, провожать и погребать Полиника. Второе — вместе с городом и Этеоклом; после того как боги отвратили от города несчастье, второе полухорие не желает ни подвергать город разрушению, ни «затоплять его в иноземной волне мужей»[63] Но дело в том, что первое полухорие, идущее погребать Полиника вопреки запрету города, считает, что несчастье произошло для всего рода Лайя, и судьба Полиника, таким образом, не должна быть отделена от судьбы Этеокла. Что же до приказания города выбросить вон непогребенного Полиника на съедение псам, то на это полухорие отвечает, что город в различных случаях по различному понимает справедливость, τὰ δίκαια[64]. Таким образом, тут не одна, а две правды: правда (на языке мифа) нечестия, Полиника, и правда благочестия, Этеокла. Мифологический, до-этический образ ясен: вражда и поединок братьев — это наводнение, затопление города, судьба рода — это волны Коцита, Полиник — «чужеземная волна», Этеокл — кормчий города-корабля. Дурной Эрос, о котором говорит хор, это кораблекрушение, потоп смерти.

Второе полухорие — с той правдой, которую признает город[65] Это правда в будущем Креонта. Две Дики столкнутся и в «Антигоне» Софокла, и в «Филоктете», и в «Эдипе». Четыре различные точки зрения выражают четыре группы хора в «Агамемноне»: одни хотят пойти на помощь к вопящему царю, которого за сценой убивают, другие предпочитают выжидать, третьи не знают, на что решиться, четвертые призывают к трезвости

мысли[66] Но нигде эти разноликие Дики так не архаичны в своей до-понятийности, как в «Семи», где они еще не идеи, а персоны. Так же архаичен здесь и образ судьбы, этически главенствующий во всех трагедиях. Я приводила слова Этеокла, когда он обреченно говорил о решимости выйти на единоборство с родным братом. В его устах воды смерти — волна Коцита — образно сливаются с «судьбой» рода[67] Среди терминологии образов, все время говорящих о водах, сама судьба представляется водой загробной реки. Здесь ясно видно, что «судьба» равнозначна «преисподней», смерти. Над героями трагедии реет смерть. Но проблема каждый раз в том, кто должен погибнуть, за что и каким образом. В мифологической мысли «жребий», «участь» понимаются совершенно предметно, в виде определенной «доли» чего-то, в виде «куска» (μοῖρα, μέρος, μόρσιμον). Долю жизни или долю смерти получает каждый участник эсхатологии во время дележа мойр, кусков космического зверя. У Эсхила весь его «Прометей» построен на мифологическом образе неправильного дележа, где обделен Прометей, помощник Зевса в титаноборстве. Мифологический образ дележа «частей» получил впоследствии этическое значение доставшейся «в удел» участи, то есть значение не столько «жребия», сколько судьбы с большой буквы. Однако кое-где миф осиливает этику, например в «Аяксе» Софокла, где трагическая коллизия заключается в том, что доспех Ахилла, физический предмет, достается не Аяксу, а Одиссею; тем самым определяется и судьба Аякса.

В «Семи» образ участи героев перерастает в этический рок. Но Этеокл все же говорит: «Чтó еще нам ублажать погибельную участь?»[68] — понимая под нею «волну Коцита», роковой «удел» рода. Перед тем как это сказать, он выражается еще мифологичнее: «Враждебное мне, черное Проклятие дорогого отца, сидит возле меня бесслезное, с сухими очами, подсчитывая первый барыш последней доли (μόρος)»[69] По-гречески μόρος значит «судьба», «доля», «жребий», но с определенным оттенком именно смерти. Как персона Морос считается в мифе сыном ночи (Гезиод)[70]. Роковая беда в доме Эдипа понимается как смертоносная доля, как конкретный «барыш» Проклятия. «Первый барыш последней доли» напоминает то понимание «первого» и «последнего» в мифе, которое дает себя знать и в паллиате. Этеокл и Полиник, оба «остросердые», затеяли дележ имущества, желая получить равные «доли», — так говорит хор[71]. Но «дележ» и «судьба» по-гречески передаются одним и тем же словом. Что же получат братья от такого дележа? Хор отвечает: несчастные, получив в удел долю горя (мойру в ее двойном значении доли-куска и доли-судьбы), будут иметь «под телом бездонное богатство земли»[72] («плутос» в значении подземного обилия и того

имущественного блага, которого братья добивались). От дележа мойр братья получат смерть. Понятийная «доля имущества» в мифе означала «долю смерти».

Но такова же была и «участь» самого отцеубийцы Эдипа: «обсеменив священную борозду матери»[73], он породил «кровавый корень[74]. Мифологически — корень растения, понятийно — основание всех будущих бед.

Однако главная идея трагедий заключается в том, что смерть протагониста, получаемая в виде «судьбы» при эсхатологическом дележе мойр, всегда является смертью искупительной, смертью очистительной жертвы. Эдип погибает, но Фивы спасены им от чудовища. Этеокл и Полиник убивают друг друга, но город спасен.

5

Сюжет «Семи», как известно, повторяется и в «Финикиянках» Еврипида. Поздние формы завершеннее и четче передают обыкновенно характер архаики. У Еврипида Полиник требует куска (μέρος), доли земли; он — «лишенный мойры». Здесь ἄμοιρος означает «обделенный», в прямом значении «не получивший своей доли земли»[75] «Так ты будешь иметь большую часть?[76] — спрашивает Полиник брата. — Я вторично прошу у тебя скипетр и часть земли!»[77] У Еврипида «богатство» носит уже денежный характер; но спор вокруг него («горестное богатство»[78], «богатство низко и любит душой зло»[79]) показывает, что и до-эсхиловский миф говорил о том «бездонном богатстве земли», которым овладевают, по Эсхилу, оба убитых брата. У Еврипида тема «спасения города» еще настойчивее обнажается, чем у Эсхила, и для этого даже вводится особый мотив жертвенного, искупительного заклания Менекея. То, что у Еврипида злодеем оказывается Этеокл, а правым — Полиник, любопытно уничтожает эсхиловскую трактовку нашествия как нечестия. Но дело в том, что Эсхил ближе к мифу, чем Еврипид: имя Этеокл значит «славный годом», а имя Полиник — «большая ненависть». В Этеокле воплощен «год»; это годовой царь и божество года, сменяемого смертью. В стычке двух братьев миф образно передавал смену времен года, старого и нового, схватку жизни и смерти. Полис, дом, земля понимаются этим мифом в виде мойр, «доли», то есть и надела, и судьбы.

У Еврипида хор остается женским, девичьим, но он состоит не из фиванок, а финикиянок. Почему? Ясно, что он уже не представительствует здесь за Фивы: мотив «спасения города» находит у Еврипида носителя не в хоре, а в Этеокле, который

столько же об этом говорит, сколько у Эсхила фиванки. И, однако же, хор финикийских дев здесь вполне осмыслен.

Дело в том, что начало мифа о Лабдакидах лежит в похищении Европы, финикийской девы-страны. Из Финикии Зевс в образе быка переносит Европу на Крит. Возлюбленная быка — не женщина, конечно, а корова, подобно корове—Ио, дублету Европы. Между тем миф говорит, что Кадму, брату Европы, Аполлон велел пойти вслед за коровой и где та остановится, основать город. Так тот и сделал. Корова указала место, на котором Кадм основал Фивы.

Кадм — родоначальник «дома» Лабдакидов. Что же до Фив, то в мифологической образности они неотделимы от финикиянки-коровы, и битва за «долю» фиванской земли есть битва за эту космическую корову или за полис, за деву. Хор финикиянок-дев — древнейший, исконный персонаж данного мифологического сюжета, уже не имеющий никакого смыслового отношения к понятийному сюжету Еврипида.

Фивы-корова представлены мифом в хоре дев-коров. Но звериный персонаж не удивителен в драме «козлиной песни». Если герои «Семи» Эсхила «подобны» львам, драконам, диким коням и являются «быкоубийцами», дающими клятву посредством омовения бычьей кровью, то герои «Финикиянок» — недвусмысленные кабаны и львы. В то же время звериные образы тут перекрыты световыми. Еврипидовский хор объясняет свое присутствие в драме тем, что он послан из Финикии к Аполлону для священного служения; он говорит, что Арес «воспламенил жгучую кровь»[80] против Фив, причем и «кровь» и «жгучесть» метафорически означают войну и битву; еще дальше хор повторяет, что «вокруг города пылает густая туча щитов, признак кровавой битвы»[81]. В оригинале эти слова имеют свое особое значение, трудно переводимое на понятийный язык. Метафоры огня, битвы и крови совпадают, а слово «кровавый» (φοίνιος) фонетически одинаково с «пурпуром», от которого якобы образована «Финикия» (φοίνιξ), а также «пальма», растительная форма Аполлона; основа «кровавого» и «багреца» сливается с основой «убийства» (φόνος)[82]. Таким образом, если перевести все эти метафоры на научный язык, то можно сказать, что связь финикиянок с Аполлоном и Лабдакидами объясняется общей образной семантикой огня и битвы. Ведь Финикия — родина пылающего Аполлона, дубликата Ареса (ср. «Илиаду»). Финикиянки — образ полиса-девы (не одна Афина его воплощает!) во время огня-битвы, в момент гибели, той гибели, которая заканчивается спасением.

Это разъясняет не только изначальную функцию хора дев в «Семи», но и роль образа «полиса» в трагедии и соотношение между образом и понятием. В мифе «полис» никакого «поли-

тического» значения иметь не мог. Если же он приобрел его в понятийном сознании трагиков, то только потому, что его фактура была дана образом, организовавшим понятие, а его содержание наполнилось новым социальным смыслом. Я снова и снова подчеркиваю, что каждое греческое понятие двояко по значению, в отличие от позднейших понятий: всегда в его новом, социально-обусловленном, смысле лежит неснятый смысл мифологического образа: они гармонически объединяются в метафоризации. Война — уже не огонь, девы — не город. Но если б огонь не метафоризировал войны, а девы — города, это не была бы греческая трагедия. Метафоры греческой трагедии и, скажем, Шекспира отличаются самым резким образом. Если в греческой трагедии метафора есть единственно возможная форма понятия, то у Шекспира она — стилевая традиция, пусть еще и верная давно угасшим античным воззрениям.

6

Не знаю, насколько ясно я сформулировала свою мысль об эсхатологической основе трагедии. Мне хотелось показать, что космическое крушение и созидание являются образной базой греческой трагедии, но что образ космоса многообразно представлен в ней вариантными рядами города, дома, рода в форме звериной очистительной жертвы (агона звериных дики и гибрис).

У Еврипида исконный эсхатологизм сохранился в сюжете «Бешеного Геракла». Пока Геракл находится в «преисподней», Лик («волк») поднимает «мятеж» города. Типичное олицетворение гибрис, Лик нечестив, кровожаден, лишен каких-либо человеческих чувств. Убив царское семейство, он гонится теперь за маленькими детьми Геракла. Но вот из преисподней является на свет Геракл, законный царь Фив. Носитель скверны, гибрист — мятежник и узурпатор Лик получает должную кару: за сценой, внутри дома, Геракл убивает его. Казалось бы, сюжет закончен, но он только начинается. Вопреки всякому понятийному смыслу на роль Лика переходит Геракл. Оказывается, Гера насылает на него безумие, во время которого Геракл совершает то самое, что хотел сделать Лик, — убивает маленьких детей, да еще своих собственных, то есть нечто более ужасное и кровожадное, чем предполагавшийся поступок Лика.

Я сказала: «Гера насылает безумие». Так говорим мы, так говорят исследователи и переводчики, люди современного мышления. Возможно, так понимал и Еврипид. Но чтоб эту мысль провести, он изобразил не понятийно-описываемое психическое заболевание, а ввел Бешенство, мифологическое живое сущест-

во, которое и вселяется в ничего не подозревающего Геракла. Конечно, образ «бешенства» («одержимости неистовством») эсхатологически параллелен «мятежу города» и «схождению в преисподнюю». Но бешенство как центральная тема трагедии очень здесь своеобразно. Оно является женщиной и носит имя Лютты, что и значит «бешенство», «ярость». В чем же такое бешенство проявляется? В безумии Геракла? Нет, в разрушении дома, в землетрясении и буре, в нападении на Геракла, в убийстве маленьких детей у алтаря Зевса. Бешенство у Геракла очень своеобразное: оно заключается в убийстве детей и жены, убийстве, которое только что перед тем должно было быть очистительным обрядом и начиналось у жертвенника, среди культовой церемонии. Это жертвенное, очистительное заклание невинных детей сопровождается дикой пляской Геракла, кровавым смехом; в его груди нет воздуха, глаза налиты кровью, изо рта бежит пена. Хор описывает неистовство Геракла и Лютты как дикий вакхизм. Лютта же говорит об исступленном Геракле, что он подобен в своей ярости быку.

Итак, у Геракла не простое безумие, а одержимость, приводящая его в вакхическое состояние. Вакхизм возможен был двоякий, как это показывает тот же Еврипид в «Вакханках»: настоящий, «святой» (это вакхизм самого Диониса и его менад) и мнимый по сути, нечестивый (вакхизм фиванок, Пенфея, Агавы с сестрами). Именно вот такой, мрачный и злой вакхизм охватывает и Геракла-детоубийцу. В античности мы часто находим мотив дикого оргиазма, с пляской и хохотом нечестивцев, совершающих убийство невинной жертвы. Поразительны точки соприкосновения бешеного Геракла с Пенфеем. Если Геракл выглядит как бык, то быком представляется Пенфею Дионис; и Пенфей, подобно Гераклу, одержим злым безумием, заставляющим и его совершать святотатство, лишь с той разницей, что он сам спарагмируется обезумевшей родной матерью. И у Геракла, и у Пенфея безумие сопровождается землетрясением и разрушением, пожаром их домов. Но самое изумительное сходство заключается у них в мотиве призрачности. Пенфей впадает в мир мнимости и миража, причем то, что он видит в безумии, оказывается более верным, чем былые заблуждения его здравого, но нечестивого рассудка. Не нужно думать, что Пенфей обманывается в силу того, что он сумасшедший, а у сумасшедшего-де всегда бывают обманы чувств. Нет, здесь все дело в том, что в сумасшествии Пенфей видит то, что есть на самом деле и что в нем соответствует мифу о Дионисе-Пенфее.

У Геракла мир призрачности еще более интенсивен, чем у Пенфея. Прежде чем убить невинных детей, Геракл начинает совершать, не двигаясь с места, длинные, призрачные путешест-

вия по различным странам. Он ложится на пол, ест, отдыхает от путешествия, потом раздевается и начинает как бы борьбу, а затем провозглашает себя победителем. Он ищет, еще до того, колесницу, вооружается палицей и луком и вот уж натягивает лук и пускает стрелы в своих детей. В сущности, он совершает призрачное детоубийство, но Еврипид понимает миф понятийно. Рационализация — непроизвольная форма понятийности.

В работе о паллиате я останавливалась подробно на призрачных путешествиях, на мнимых и настоящих экфразах, на миражах и «живых картинах»[83]. Призрачные путешествия — это путешествия в царство призраков, в призрачную страну смерти. Путешествие Геракла до необычайности повторяет путешествия паллиат. Несомненно, что балаган предварял не только комедию, но и трагедию. Зрительный фокус еще не знал ни этики, ни занимательности.

С Гераклом, героем низового, балаганного театра, связаны и другие «иллюзионные» мотивы чисто-зрительного «показа» и «смотрения», открывание и закрывание панорам, картин смерти, взоров-глаз и т.д. Геракл, «вакхант Аида»[84], то «покрывает» свои глаза, то снимает с них «покров», а «глаза» в мифе всегда означают «лучи». Отец просит Геракла, чтоб тот принял от глаз покрывало, наброшенное в знак траура; и Тезей просит: «Покажи свой глаз друзьям»[85] (δεικνύναι — мистериальный термин «показа»). Никакой мрак, говорит Тезей, не имеет черной тучи, которая могла бы скрыть твое несчастье. Встань, открой твою голову, взгляни на нас. Но Геракл отвечает: зачем открывать ее солнцу? И сам спрашивает друга, видел ли тот «агон его детей»[86], то есть их предсмертную борьбу перед тем, как их убивал Геракл. Да, отвечает Тезей, видел, и это было скверно видевшему.

Есть в этой пьесе и другие иллюзионные топосы. Совершив убийство своих детей, Геракл засыпает. Но вот раскрылись двери дома. Перед хором панорама смерти: лежат мертвые дети, а рядом с ними отец «спит сном от убийства детей»[87] Это видят хор и Амфитрион. Вопрос «Видите? Видите?» встает и при этой сцене, и при пробуждении Геракла, которого «зрящие» боятся потревожить. Ниже я буду останавливаться на подобных «картинах» и указывать на их структурную типичность. Термины «взирания», образы сна-пробуждения, раскрываемых дверей и показа мертвых тел будут нам встречаться в каждой трагедии. Это остатки зрительного мима, легшие основой того позднейшего земледельческого сюжета, с которым имел дело Еврипид.

В этом сюжете Геракл не отличался от Лика. Он, как Бузирис, мог глотать людей, детей, по-сатириконовски быть прожорливым. В одних случаях спаситель и очиститель, в до-еври-

пидовском мифе он гибрист, фармак, очистительное начало. Его кровавые дела останавливает Афина. Когда врывается к Гераклу в дом Лютта, царские чертоги потрясаются тартаровым сотрясением, «подобным тому, какое некогда наслала Афина на гиганта Энкелада»[88], — речь идет о гигантомахии. Так вот, Афина бросает в Геракла огромным камнем, и только тогда он прекращает кровопролитие и валится, отягченный сном. В этих мотивах Геракл, помощник богов в битве с гигантами, сам выступает как гибрист, как хтоническое чудовище, с которым воевали светлые боги, и особенно Афина, в космической битве, гигантомахии. Афина, мечущая огромный камень, сотрясающая землю, Афина, гигантомахию которой вспоминает хор при землетрясении, остается у Еврипида древним образом, получающим новое понятийно-метафорическое значение. Этим же древним мифологическим образом объясняется у Еврипида и хор стариков, и мотив старости, так сильно дающий себя знать в трагедии; хтонический миф передает образ смерти «старостью», воплощенной в хоре и в Амфитрионе. Но другое его воплощение — «нечестие». Еврипидовский сюжет говорит о том, что Геракла, пока тот спустился в аид, мнимо считают «мертвым царем»; в это время происходят в городе мятеж и узурпация, крушение законности, носителем которого является нечестивый Лик, мнимый «живой царь». Его безбожие сказывается в том, что он хочет сжечь семью Геракла, да еще на костре возле алтаря. Милосердие и богобоязнь он считает пустым суеверием. Наконец, он не верит в божественное происхождение Геракла и в его подвиги, он не верит в возможность возвращения Геракла из преисподней. И «приход» — приход из смерти — подлинного царя есть, по словам хора, кара за нечестие Лика. Анодос Геракла означает поворот зол в противоположную сторону добра: Гибрис сменяется Дикой, Лик покаран, «новый царь ушел, властвует древний, покинув озеро Ахеронта»[89] Однако не один Лик, безбожен в своем пессимизме и старый отец Геракла, Амфитрион: он, смертный, уличает в жестокости Зевса. Но и это еще не все. Безбожен даже Тезей, воплощение верности, правды, законности.

Центральный образ трагедии — крушение божественного закона и кара — выражен в Лютте, дочери Ночи и крови Неба[90]. Она налетает и разливается пуще моря, стонущего волнами, пуще землетрясения и перунов; она ударяется в грудь Геракла, валит и рушит его дом, убивает детей. И хор описывает ее неистовство как сотрясение дома бурей, как падение кровли, как подземную тряску чертогов[91] Лютта вселяется в дом Геракла, Лютта вселяется в душу Геракла: Геракл и есть этот дом.

Буря, землетрясение, подземное сотрясение жилища ясно говорят о том, что «дом» Геракла представляется окружающей

природой, космосом, чье образно-мифологическое воплощение сам Геракл. Мятеж на земле — то же, что буря в небесах и землетрясение на земле. Все полно крика, рева, стона. Все валится, рушится. Это момент светопреставления, падения Дики и торжества Гибрис. В одних случаях гибнет город, в других — разгорается пожар, в третьих — рушится дом.

«Бешеный Геракл» кончается тем, что Тезей «уводит» Геракла и отдает ему «часть» своего дома и земли. Эта «часть» — «участь» Геракла.

7

Мировой пожар, воплощенный в Геракле, делает Геракла огненным, неистовым, бешеным. Эта черта, понятийно-воспринятая Софоклом, заставила его вывести Геракла в «Трахинянках» в виде «разгоряченного» Эросом. Как стихия бушующего, все разрушающего «бешенства» природы — огня, воды, воздуха, — Геракл имеет свое женское соответствие в Лютте, «сверкающей взором»[92]. Она действует как стихия, как неистовый понт, стенящие волны, как молния, как сотрясающаяся земля[93] Образы воды пробиваются в трагедии сквозь понятия о людях и об их состояниях. Так, безумие Геракла метафорически сравнивается с водой[94], Геракл и дети — с кораблем и ладьями[95], судьба Геракла — с морем[96]. Так же как «Семь» Эсхила, «Бешеный Геракл» Еврипида обнаруживает в мелической образности те мифологические представления, которые тут же, в ямбике и сюжете, выглядят уже понятиями.

Трагики еще не знают абстракции и подлинного обобщения, а трагедия между тем несет в себе такие черты, которые звучат для нас обобщенно. Дело в том, что греческая трагедия имеет объектом не человека и не частную тему, не дробность поступка или мысли. Герой трагедии, как ни мал диапазон его действий и переживаний самих по себе, всегда значим во всех своих делах, мыслях и чувствах, потому что воплощает огромную по важности стихию космоса. В «Привидениях» Ибсена выведен больной мир одного из людей, но в «Бешеном Геракле» Еврипида речь идет не об умопомешательстве какого-то человека, а о срыве мировой законности и морального равновесия на земле. Тут нет опять-таки шекспировского обобщения, но ни безумие Геракла, ни узурпация Лика, ни детоубийство, оставаясь конкретными событиями, не относятся к частному человеческому миру, а тем более к реальному быту; они имеют отношение к этике в ее религиозном значении, но к этике типично греческой, возникающей из мифологического космизма.

«Бешеному Гераклу» очень близок «Аякс» Софокла: и там и тут умопомешательство героев, вызванное гневом богини (Геры у Геракла, Афины у Аякса), представляет собой явление микрокосма, но не человеческой психики. Бешенство Геракла — космическая разрушительная стихия, мятеж города, пожар, падение чертогов, буря и наводнение. Бешенство Аякса такого же порядка.

Его драма в том, что Атриды лишили его «доли», «части». Древняя трагедия ставит вопрос об «уделе» до-фатально, понимая под судьбой часть материальной вещи, «кусок», в данном случае — часть от умершего Ахилла, его доспех. Желая отмстить за бесчестье, Аякс намеревается предать Атридов позорной смерти, но Афина насылает на него безумие, и он принимает стадо животных за эллинское войско, а двух баранов за Менелая и Агамемнона. Убив животных, еще весь в крови, Аякс приходит в себя и понимает, что стал посмешищем. Несмотря на мольбы Текмессы, наложницы и матери его сына, несмотря на уговоры друзей, Аякс лишает себя жизни. Но и тут Атриды запрещают хоронить его. Совсем как Полиник в «Семи» Эсхила, Аякс оказывается вдвойне «обездоленным»: он лишен «куска» и лишен могилы (ταφῆς ἄμοιρος[97]) — «лишен мойры». «Дай знать старому моему отцу о лихе моем и о судьбе моей»[98], — говорит перед самоубийством Аякс, обращаясь к Солнцу. А его судьба — это «дурная мойра беспредельных страданий»[99] По его просьбе Солнце должно, при виде родной земли Аякса, придержать золотые вожжи и рассказать обо всем отцу[100]. Сам же Аякс обращается непосредственно к Танатосу (смерти), к которому «уходит»[101]. Природа принимает участие в его делах.

Но Аякс кончает тем же, чем и Полиник: его тело получает погребение. Можно сказать, что обе эти трагедии, «Семь» и «Аякс», представляют собой, в сущности, историю смерти живого героя, историю тела мертвеца, историю погребения. Разве «Антигона» не история смерти живой героини, или «Ифигения Авлидская», или «Алкеста», или все — Орестейи? Я напомню и «Гикетид» Еврипида, весь сюжет которых говорит о погребении павших семи вождей. Почти каждая трагедия есть драма тел, не получающих погребения, но, в результате сложных деяний, в конце концов похороненных. Понятийное мышление только так и могло осмыслить сценические мифы, в которых образно изображалась смерть героя в момент перехода из жизни в преисподнюю. И события, которые происходят с Аяксом на протяжении всей трагедии, совершаются не просто в течение какого-то «нейтрального» промежутка времени, а именно в один определенный день, в день роковой, намеченный божеством (так терпит праведник от нечестивца «в последние дни», то есть при светопреставлении), — в такой день, когда Аякс должен полу-

чить либо смерть, либо спасение. Герой получает смерть. Это и есть в полном смысле «судьба», «жребий», одна из двух возможных чаш эсхатологических весов. Такой момент одного из двух «уделов», такое распутье двух возможных путей — по ту сторону или по сю — миф передавал в образе горизонта, межи, врат, дверей. Умерший просит, чтоб двери открылись; он стоит и молит, плачет. И в «Аяксе» такой момент образно присутствует, хотя Софокл придал ему понятийное, рациональное истолкование. Так, когда Аяксом уже принято решение умертвить себя, он не просто является на сцену, но стоит перед дверью и стучится в нее с возгласами о гибели. Хор произносит сакраментальный термин: «Отомкните же!»[102]. И Текмесса вторит тем же термином: «Вот отмыкаю»[103] Дверь отворяется, Аякс «входит».

Этот мотив не так эпизодичен, как выглядит в понятийной переработке. Трагедия открывается тем, что Одиссей все время следит, где Аякс — «внутри или не внутри»[104] шатра? Афина видит, как Одиссей «заглядывает внутрь двери», и сообщает ему, что Аякс находится внутри шатра, облитый потом (почти всегда «пот» имеет в греческой поэзии значение зловещее), держа в руках «меч убийства»[105].

Как ни далека эта сцена от паллиаты, но характер первоначальной панорамы ощущается и здесь, в трагедии. Мистерия делает из «дверей» таинство «потустороннего» мира. В балагане, давшем начало всем античным сценическим действам, стояние у дверей, подсматривание в щелку и лицезрение панорамы означают зрительное, до-этическое, до-религиозное, до-культовое «смотрение», которое обращает тьму в сияющий свет или свет во тьму.

Что такое безумное деяние Аякса? Почему он принял животных за людей и перебил весь скот? Трагедия отвечает: Афина набросила ему на глаза призрак. И вот он принял одно за другое. Это произошло так, как в паллиате, где действующие лица только и делают, что впадают в зрительные обманы. Иллюзион дает себя знать в сюжетах и паллиаты, и трагедии. Как отголосок балаганных представлений о мираже смерти-жизни, в «Аяксе» осталось восклицание Одиссея: «Я вижу, что мы — не что иное, как призраки, хоть мы и живем, или пустая тень!»[106] Так мог бы воскликнуть любой обманутый герой паллиаты. А ведь надувает людей сам Юпитер, принимая образ Амфитриона; Аякса дурачит Афина, заставляя принимать скот за войско.

8

Мотив «зрительности» занимает в трагедии большое место. Здесь много говорится о том, что Аякс в знак траура покрыл себя с головой. Игра «сокрытия» и «открытия» понятийно переработана

Софоклом в рационалистическом плане. Но образ тут иной, допонятийный. Мистерия есть таинство закрытия и открытия врат. Балаган прячет и открывает предметы, делая из этого фокус. Трагедия заставляет мертвого покрываться, живого делаться «видимым»: невидима смерть.

Аякс, задумав свое самоубийство, покрывает себя. Свершив задуманное, он лежит, «нисколько не зримый»[107] Этот термин «зримый» я разбирала выше, когда говорила о феокритовском Адонисе на серебряном смертном ложе, где он лежит, «как будто бы зримый». Аякса нельзя «зреть», потому что он мертв. Но Софокл понятийно рационализировал этот мифологический образ. Он заставил Текмессу «спрятать под покрывалом» изуродованное мечом, окровавленное лицо Аякса. Однако, когда Тевкр, брат Аякса, видит тело самоубийцы, он восклицает: «О, из всех зрелищ, какие только я видел глазами моими, тягчайшее!»[108]. И дальше он называет это зрелище «страшным на вид»[109] Но так приходится переводить на наш понятийный язык; так понятийно понимал это место, по-видимому, и Софокл. Однако свое понятие он передавал средствами мифологического образа, и Тевкр у него говорит: «О, беззримый вид!» Здесь «без» есть не только отрицание, но нечто зловещее, дурное, несчастное (δυσθέατον), а «вид» означает «око» (ὄμμα). Дословный перевод был бы невозможен («зло-зримое око» в значении «око, зрящее беду»). Тевкр хочет, чтоб тело было «раскрыто», дабы он мог «увидеть»; этот образ Софокл понятийно объясняет желанием Тевкра «увидеть все зло»[110]. Но образный язык говорит без «дабы» и «чтоб»: Тевкр просит «открыть» покровы и «узреть» Аякса, потому что «зримый» и «открытый» Аякс — это Аякс «живой».

То, что в «Семи» Эсхила приняло форму экфраз и битв у семи врат, то в «Аяксе» Софокла носит характер миража, раскрытия и закрытия дверей или покровов, зрелища смерти «внутри» шатра или покрывала.

В «Аяксе» сильно звучит мотив смеха и глумления, сближающий трагедию с паллиатой. Но в паллиате глумление над «стариком» вызывает смех зрителей, а в «Аяксе» этот смех, вызванный глумлением, остается внутри сюжета. Аяксом движет гнев против Атридов, ненависть к сопернику Одиссею; но после того как Афина навела на него мороку и заставила воевать с домашней скотиной, к первому оскорблению присоединилось второе, и боязнь стать посмешищем привела этого античного разумного Дон-Кихота к самоубийству. Два мотива идут в трагедии рядом — мотив поругания и мотив смеха. Гибрис — главная тема в «Аяксе». Она раскрывается в виде поругания героя, и здесь Аякс — пассивная, страждущая жертва. Поругана его честь. Афина, Атриды, Одиссей — его гонители. Оскорбляя Аякса при

жизни, они глумятся и над его телом. К концу трагедии Афина уже не показывается, а Одиссей уговаривает Агамемнона предать мертвеца погребению; но живой Аякс ненавидит и Афину, и Одиссея наравне с Атридами. Однако пассивная жертва гибристов, Аякс сам воплощение активнейшего гибризма. Он богохульник, оскорбляющий Афину, кровожадный мститель и убийца невинных животных. Пусть это наваждение, наведенное на него Афиной; но не будь мороки, он перебил бы лучших людей Эллады. Даже хор, даже его друзья и родные называют его страшным, ночным, буйным, тяжело-нравным, упрямым, распаленным[111]. Менелай наделяет его эпитетом «пылающий гибрист»[112]; сам Аякс считает Текмессу глупой, раз та думает перевоспитать его «нрав» (ἦθος имеет здесь оттенок дурного нрава, сумму упорных, застоявшихся черт, своенравие)[113]. Многие эпитеты Аякса тождественны эпитетам бога войны Ареса; в мифе «война» всегда образно связана с «пылающим пламенем», с «гневом», «ужасом», с «неукротимостью» и «бешенством», «буйством» и представляет собой смерть. Именно таков Аякс. Мифологически он мало чем отличается от огненного Геракла, в бешенстве, в бешеной мороке, наведенной на него Герой, убивающего невинных детей и жену. Но у Еврипида сюжет представлен во всей своей архаике, и на сцену вбегает Лютта, само воплощенье бешенства, налетающее на Геракла, а у Софокла его герой понятийно показан «больным»[114], охваченным «божественной одержимостью»[115] и только «лютто-образным недугом» (λυσσώδη νόσον)[116]. Убивающий невинных животных Аякс, неукротимый и страшный, никого не слушающий, божеству не подчиняющийся, бешеный, «ночной»[117], «с дурным нравом» и «с дурным именем»[118] (как бы происшедшим от возгласов траура «ай-ай»[119]), воплощает мифологический образ смерти, той пассивно-активной смерти, которая убивает и других и себя, убивает и умирает. Этим объясняется редкий для трагедии центральный мотив самоубийства; «Аякс» — трагедия самоубийства героя. Конечно, Софокл рационализирует мифологический образ, но античная рационализация никогда не претендует на преодоление образа; она и не в силах этого сделать, потому что античное понятие и есть этот самый образ, лишь прочитанный отвлеченной мыслью. Оттого Софокл оставляет образные подробности. Так, «ночной» Аякс совершает безумное убийство ночью, а Безумие ведь дитя Ночи и кровавого Неба[120]. Сын Аякса имеет имя Эврисак, то есть «широкий щит». В мифе эпитеты «широкого» всегда носят воплотители преисподней («широко-шагающий», «широкие врата»[121] и т.д.); широкое, обширное царство есть смерть. Что касается до щита, то щит Ахилла говорит о космической семантике, щит Геракла тоже; щиты «семи вождей» указы-

вают на отрицательное значение, так как изображают убийство и находятся в руках гибристов. Орудие войны и смерти, всякий доспех имеет в мифе хтоническое значение, и недаром завязка «Аякса» идет вокруг мотива о «доспехах мертвеца», то есть умершего Ахилла. В каждой античной драме всегда можно найти за понятийным персонажем людей — образно-мифологический вещный персонаж. В «Аяксе» это мертвые доспехи, смерть в виде доспехов. И вот, лишенный почетного оружия Аякс имеет сына с «оружейным» именем «щита»! Софокл не решается опустить эту деталь, но придает ей понятийное значение. Он заставляет Аякса взять маленького сына на руки, дать ему имя «широкого щита» и передать ему свой «семибычий несокрушимый щит»[122]; чтоб судьи не присудили оружие мертвого Аякса оскорбителю, пусть щит достанется сыну, а прочие доспехи пусть погребут вместе с Аяксом. Таким образом, оружие мертвеца — в завязке трагедии, оружие, погребенное с мертвецом, — в развязке. Отец выделяет сыну его «долю». Самому отцу суд Атридов выделил гибрис.

9

Образное выражение смерти, гибрис принимает в трагедии различные формы. Все действующие лица — гибристы, все оскорбители и нарушители божеских установлений. Поруган Аякс, богохульствует и дерзит Аякс, «пылающий гибрист». Менелай и Агамемнон — злодеи, оскорбители; даже хор, даже Одиссей обвиняют их в гибризме. Но Одиссей и сам гибрист, но и он, и Атриды — жертвы гибризма Аякса. Своеобразный греческий термин, означающий всякое «нарушение» и поругание божественных законов, наполняет речь «Аякса», и применяет его то один герой, то другой в отношении друг друга. Но к мотиву гибрис присоединяется и мотив смеха. Софокл понимает его понятийно, как мотив издевательства Атридов над сумасшедшим горе-воякой Аяксом. Но мифологический образ такого глумления-смеха отличается от смеха в понятийном смысле. И здесь опять-таки архаичнее Еврипид. Его Геракл «смеется» кровавым смехом, когда совершает детоубийство, и никакого издевательства тут нет. Смех должен сопровождать и убийство Аяксом невинных жертв — смерть и смех идут в мифе рядом как однозначные образы — смех-гибрис, дикий, кровавый смех (ср. такой смех женихов в «Одиссее»). Для Софокла смех получает каузальное значение: Атриды будут смеяться над Аяксом, потому что он обманулся. Смех и гибрис Софоклом отделены, и смех в значении «насмешки» становится элементом «поругания», — в то время как в мифе гибрис и есть смех смерти. Аякс восклицает:

«Увы, смех! Как я поруган!» Враги, говорит он, насмехаются надо мной; Атриды радуются и смеются бедам Аякса, повторяет Текмесса; если б он был зрячим (живым), они не посмели бы этого делать. И хор поет: Одиссей издевается, смеется над страданиями Аякса великим смехом; смеется над несчастьем мертвеца Менелай. Безумию и смерти Аякса сопутствует гибрис-смех. Когда же тело его погребено, Дика воцаряется вместо Гибрис. Софокл рационализирует этот образ, вкладывая в уста Одиссея следующее сужденчество: ни Зевс, ни Эриния, ни Дика не дозволят безнаказанно поругать труп, поэтому благоразумнее похоронить его[123] Так заканчивается «агон великой распри»[124], смерть, характеризуемая хором как «прекращение эросов»[125] Аякса, его страстей.

Аякс претерпевает судьбу фармака. Звериная образность, всегда идущая рядом с вещной и космической, нетронутой лежит в трагедии. Активно-пассивный Аякс и убивает животных, и сам является животным. Ставший у Софокла понятийным «оскорбителем» и «врагом», Одиссей в мифе «травит» Аякса. Но понятие не самостоятельно; оно вырастает из образа, и поэтому софокловский Одиссей «охотится за зверем», то есть за Аяксом, «выслеживает следы» его, «гонится с собаками»[126]. Образ уже перешел в понятие, и поэтому его не найти в сюжете или в характеристике героев таким, каков он был в мифе. Но в языке, терминологически, он находится в непосредственном виде.

Как фармак, Аякс носитель скверны, и потому его смерть должна быть очистительной. Мы так и видим: «великий поединок распри» заканчивается примирением, но примирением не с живым Аяксом, а с мертвым, в форме похоронной почести, соответствующей божественному установлению. Аякс, отправляясь в преисподнюю, на «прибрежные луга», к «омовению» в загробных водах (понятийно: умирая), говорит, что этим он «очистится от своего осквернения»[127] Софокл вносит сюда целевую конструкцию мысли: Аякс хочет-де, «чтоб» очищение смертью избавило его от «тяжелого гнева» Афины. Мифологический образ физического осквернения, «грязи» (λύμματα) понят Софоклом как понятийное «осквернение чести». Но осквернен-то Аякс тем, что он сам осквернитель и скверна. С этим первоначальным образом борется новый, этический смысл трагедии, но побороть его не может, так как он заключен в самой ткани этих же этических понятий.

Охота за Аяксом его врага и «преследователя», его ловца Одиссея, высматривающего «следы» своей жертвы, ясно говорит о зооморфной в мифе природе Аякса. У Софокла звериный образ получил понятийную функцию метафоры. Но нельзя забывать, что и в сюжете, в самой его оси, находятся звериные пас-

сии. Понятийно это морока; но ведь центральный тонус всего «Аякса» построен на драме звероубийства с его страстями, плачами, карой. Характерна и форма этого убийства: Аякс одному барану отрезал язык и голову, а затем сбросил его с высоты вниз; другого он привязал к столбу и бичом забил его до смерти. Обе формы типичны для катартики: это умерщвление фармаков, «козлов отпущения», умилостивительных жертв, очищающих скверну своей смертью. Именно так умирает и сам Аякс, этот активно-пассивный мифологический «оскверненный осквернитель», но Софокл обращает физические образы в отвлеченные понятия, и «скверна» преобразуется в «поругание».

Два барана, которых умертвляет Аякс, отождествляются им с двумя Атридами. Эта двойственность здесь неспроста. За каждой трагедией, как я уже сказала, лежит «великий агон распри» двух полярных начал, сперва физических, затем этических. До Дики и Гибрис миф знал двух Дик, две Правды, две Доли, двух Эросов, две Эриды: одно существо хорошее, другое — дурное. Этика не могла допустить одноименности зла и добра. Она их разделила и противопоставила. Но трагедия как жанр, отражающий становление этики, неизбежно сохранила в своем составе те архаичные «образы», которые предшествовали этическим «понятиям». И каждая трагедия заложена в последнем счете на образе двух борющихся правд. В самых древних вариантах такие «правды» еще не имеют раздельной, индивидуальной единичности. Они носят световую форму, потом форму хора и солиста, двух полухорий, близнецов, двух братьев или сестер. В «Семи» Эсхила два полухория, два близнеца и две сестры соответствуют двум правдам города. Здесь, в «Аяксе», два Атрида в форме двух баранов находятся с Аяксом в «великом агоне распри» (так, бешенство Геракла названо в «Бешеном Геракле» «агоном Геры»); но, в сущности, этих двух баранов двух правд впоследствии перекрывает пара Афины—Одиссея, всегда семантически единая. Тот «агон распри», который происходил внутри одноименной, еще не раздвоенной, стихии, в позднейших мифах получал раздвоение и противопоставление.

Кто же были эти две до-этические правды? Начала жизни и смерти в образе созидания и разрушения одной и той же стихии-зверя или стихии-вещи. Трагедия восходит к образам разрушительной стихии. Это бушующие воды, разъяренный воздух, бешеный пламень. И в «Аяксе», как в «Бешеном Геракле», вся перипетия безумия и главного действия разъясняется именно этой до-понятийной образностью.

Весь сценарий трагедии представляет собой корабль с шатром Аякса; хор состоит из пловцов, пловцом является и Аякс, кормчий корабля. Итак, начав с приплытия, Аякс в конце удаля-

ется к «омовениям» и «прибрежным лугам». Что это за «брега» и воды, известно; но и «корабль» имеет недвусмысленную семантику в мифе. Олицетворение загробных вод, корабль Аякса, и хор его друзей, и он сам в своем безумии — все они образно выражали смерть. Буря, мутные воды, грязь, зима с ее холодными ливнями и ледяным ветром — все эти образы физического мира лежат под этическими понятиями трагедии. Безумие Аякса названо Текмессой «стужей»; по ее словам, сказанным мелически — а в мелике всегда находится пласт древнейших образов, — «Аякс грязным лежит, болея ненастьем»[128]. Конечно, у Софокла мы переносно понимаем этот образ в виде бурной беды от поругания чести, но суть-то в том, что переносный смысл понятия возникал все же из мифического образа и выражался его терминами. И это не единственный случай. Сам Аякс называет то, что с ним произошло, «волной кровавой бури морской, которая кружится, набегая со всех сторон»[129] Он погиб из-за своей дерзости, из-за гибрис; Агамемнон в конце трагедии фигурально говорит об Аяксе, когда приводит притчу о дерзком пловце, заставившем пловцов плыть в зимнюю бурю и погибшем от ненастного лиха (непереводимы оба термина «стужи» в значении то буквальном, то переносном). Итак, вся история Аякса и его безумие — это дерзкое (по отношению к богам) плавание на корабле против течения, в шторм, в зимнюю стужу. Вот та «грязная зима», которой обозначает Текмесса недуг Аякса.

10

«Аяксу» сродни «Филоктет». Вся разница между ними лежит в степени этического обобщения. «Аякс», чуждый нам узостью своей конкретности, остался местной античной драмой, в то время как «Филоктет» силой обобщения перерос свою эпоху и говорит до сих пор с нами своим моральным протестом и страстью страдания.

Филоктет брошен Атридами и Одиссеем на Лемносе, безлюдном и диком острове. Обманом он попался в эту беду. Укушенный ехидной, на корабле Атридов он громко стонал и плакал. Рана на ноге издавала сильное зловоние. Атриды и Одиссей пристали к уединенному острову и воспользовались тем, что припадки боли заканчивались у Филоктета глубоким сном. Как только Филоктет уснул, коварные враги покинули его, оставив ему его лук — наследие Геракла — и жалкое пропитание. Ужас охватил Филоктета, когда он увидел себя брошенным на безлюдном острове. Он начинает горькое существование среди дикой природы, тяжело больной, сраженный морально. Его един-

ственное достояние — лук, которым он добывает себе пищу. И вот Неоптолем, сын благороднейшего Ахилла, приезжает на Лемнос, располагает к себе Филоктета, оживляет в нем надежду на спасение и на отъезд домой — и коварно овладевает его луком. И все это по наущению Одиссея. Теперь муки Филоктета достигают апогея. Ему предстоит одно из двух — или остаться без лука и умереть на диком Лемносе добычей зверей, или отплыть с ненавистным Одиссеем под Трою и дать победу своим злейшим врагам, Атридам. Страстно негодуя, Филоктет наотрез отказывается сесть на корабль Одиссея. Но исход драмы решает эпифания Геракла. Филоктету открывается замысел богов, в котором он — орудие. Смирившись, Филоктет с горечью покидает Лемнос.

Каузальный, последовательно-развиваемый сюжет Софокла вырастает из мифологических образов, перекликающихся с образным составом «Аякса». И здесь зрелищные образы служат формантом этических понятий. Действие и здесь начинается, как в «Аяксе», с подсматривания и выслеживания жертвы, но в «Аяксе» Афина руководит подсматривающим и обманывающим Одиссеем, в «Филоктете» Одиссей — Неоптолемом. Этот мужской дубликат Афины, Одиссей, наталкивает юного Неоптолема на коварство, заставляя его «высмотреть», где находится Филоктет. Вся сцена основана на «смотрении»: Одиссей, показывая жилище Филоктета, велит Неоптолему внимательно «смотреть», и Неоптолем «видит» пустое обиталище Филоктета. Как в «Аяксе», трагедия открывается тайной разведкой двух врагов, одного активного и другого пассивного; один из них «смотрит» и о виденном извещает другого, который только «слушает»; там и тут объектом «смотрения» служит жилище, дом, в «Аяксе» — шатер на корабле («скена»), в «Филоктете» — пещера. Внутри или не внутри дома Аякс, Филоктет? Вот что интересует двух смотрящих. В «Филоктете» жилище характеризуется своими двойными вратами (дипилон), то есть входами; эта пещера Филоктета все время описывается как двувратная. Неоптолем извещает о виденном не одного Одиссея, но и хор. Он «показывает» хору Филоктета и при этом предлагает ему «смотреть» — разумеется, тайно: «если хочешь увидеть... смотри смело»[130]. Высматривая жилище Филоктета, Неоптолем ищет тропу, которая вела бы к пещере, и долго не находит. Когда хор пловцов (как в «Аяксе»!) хочет увидеть Филоктета, он может легко это сделать. Однако до-понятийный смысл требует, чтоб «очевидец» Неоптолем «извещал» о «виденном» слушателя, стоящего в стороне. И потому хор отвечает, с точки зрения «здравого» понятийного смысла, абсурдно, что он будет довольствоваться «оком» Неоптолема; и вот он, действительно, сам не смотрит в пещеру Фи-

локтета, а задает вопросы подсматривающему Неоптолему. И что же его интересует? Каково местоположение пещеры, имеет ли она протоптанный след и он внутренний или наружный? Неоптолем отвечает: «Ты видишь жилище вот это, с дверьми с обеих сторон, каменную берлогу»[131]. Ясно, что хор интересуется именно входом и выходом, «дверьми» пещеры. Переводчики и комментаторы обыкновенно понимают это место еще более понятийно, чем Софокл. Если уже Софоклу этот образ «выхода» Филоктета и роль «двери» были непонятны и он объяснял вопросы хора абсурдно, как боязнь тайного нападения Филоктета, то современные исследователи относят вопрос о внутреннем или наружном входе к самому Филоктету, внутри или вне дома находящемуся. Ответ Неоптолема описывает дом, но не Филоктета. И только после этого ответа хор спрашивает Неоптолема, где же Филоктет, — явно несуразный вопрос, потому что Неоптолем не может знать, где жертва, которую он сам ищет. И однако же Неоптолем правильно отвечает.

Все указанное место имело свое образно-мифологическое обоснование. Его суть в чисто-зрительной экспозиции предмета, в той эпидектичности, которая «рассказ» заменяла «показом». Повторю и здесь: драма — это древняя до-нарративная форма «смотрения» и «слушания» в непосредственном действии. В мистерии эпопт «смотрит» и «видит». Объект его «зрения» — внутри находящееся, за дверьми. Так замкнутые или отомкнутые дверцы глиняных силенов показывают одно из двух — или сияющее «внутри», или безобразное «снаружи».

Ряд трагедий, как видно, сохранил эту структуру экспозиций, в которых главное действующее лицо еще не получало психологической характеристики, но чисто-зрительно «показывалось». Его высматривали, «внутрь» его местонахождения заглядывали, подсматривали. В паллиате такие экспозиции создали множество сцен и эпизодов, показав, как драма возникла из диалога двух лиц — одного «видящего» и другого расспрашивающего о виденном. Экспозициям такого рода я придаю большое значение. Обе трагедии Софокла, «Аякс» и «Филоктет», дают пример архаичного диалога между «невидящим», «спрашивающим» и «видящим», «отвечающим». В паллиате «отвечающий» по большей части плут, «лицемер», ὑποκριτής в двояком смысле[132]. Но кто Одиссей в «Аяксе», кто Неоптолем в «Филоктете»? И они — обманщики, лицемеры.

Дипилон Филоктета, его «каменная берлога» с двумя дверьми, играет роль «дома», куда действующие лица «входят» и откуда «выходят» в средней и новой комедии, а в мистерии совершают таинство открываний и закрываний, появлений и скрываний, — так показывают и прячут вещь во время фокуса, так вещь исчезает и обнаруживается.

Счастливая встреча Филоктета с Неоптолемом, заканчивая один из актов трагедии, переходит в действо «вхождения внутрь» дома. Неоптолем неожиданно говорит Филоктету: «Войди же внутрь!» Филоктет отвечает: «Я введу внутрь и тебя!»[133] Софокл прибегает к мотивировке такого рода: если у Филоктета начнется припадок, ему понадобится помощник. Но этот припадок разыгрывается на сцене, а не внутри дома.

Когда Филоктету нужно открыть его судьбу, Неоптолем вызывает его из пещеры: «выйди», говорит он ему, «оставив каменную крышу»[134]. Такие вызовы, призывы редки в трагедии, но обычны в комедии и в «плачах у двери», серенадах. Филоктет показывается, выходя из пещеры, и говорит: «Что снова за шум крика стоит у пещеры? Зачем вы вызываете (выкликаете) меня?»[135]

11

Трагедия «Филоктет», как я сказала, построена на обмане, подобно тому как «Аякс» — на мороке. Основное действие — увоз Филоктета и овладение его луком — совершается исподтишка, хитростью, посредством лжи; коварные враги Филоктета говорят шепотом, подают тайные знаки, сговариваются, подсматривают, доносят, как заправские шпионы, провоцируют благородного Филоктета. Совсем как в паллиате, в этой трагедии переодевают «соглядатая» в купца с целью одурачить Филоктета — тайком высмотреть, что он делает, а затем донести Одиссею, автору интриги, сильно напоминающему здесь раба паллиаты. И Неоптолем, и мнимый купец должны подсматривать и извещать о виденном. «Что ты еще приказываешь мне, как не лгать?» — восклицает Неоптолем, а Одиссей отвечает: «Говорю тебе я — ты должен взять Филоктета хитростью»[136]. Прием «постыдных обманов» находит выражение и в Одиссее, и в Неоптолеме, и в «соглядатае», переодетом купцом и подосланном к Филоктету. Этот «подсматриватель» является для Неоптолема вестником: он передает приказ Одиссея или привести Филоктета, или, в случае сопротивления, отрубить тому голову. Этот же лазутчик приносит Филоктету известие о том, что его нужно отправить под Трою.

Мнимый купец и Неоптолем должны быть не только «очевидцами» события, но и «вестниками» их. Таков в «Аяксе» и Одиссей. Эти архаичные роли вскрывают причину, по которой в каждой трагедии непременно имеется вестник с функцией «рассказа» о своем «очевидении». Конечно, эта функция сперва чисто-зрительная, до-нарративная. Эпопт «видит своими глаза-

ми» и, прежде чем «рассказывать» о виденном, «показывает» его, словесно или действенно, тому персонажу, который соучаствует с ним в таинстве или в игрище[137] Так в паллиате раб словесно изображает старику виденную им картину, существующую или несуществующую; так раб показывает старику или юноше живую картину, подлинную или подстроенную. Так в архаичных пластах трагедии один герой извещает другого о виденном своими глазами либо показывает ему самому свое «видение»; например, Неоптолем открывает перед хором «зрелище» спящего Филоктета. Известно, что в визионарной литературе такой «показыватель» является пророком, а у Плавта — прологистом, в мистериях — жрецом, в балагане — фокусником, кукольником, раешником. Эта фигура прологиста или автора, «открывающего» перед занавесом некое «зрелище», восходит именно сюда, к действу «показа». Понятийная мысль заставляет «показывателя» словесно излагать зрителю содержание драмы — средство зрительной экспозиции, устаревшее в тот момент, как образная фактура целиком растворилась в понятиях.

Прологист как явление понятийного порядка типичен для Еврипида, Менандра, Плавта; у Эсхила и Софокла формы его более архаичны, персонажны, они органически присутствуют в сценах и эпизодах трагедии. Чем трагедия древнее, тем конструктивнее в ней роль вестника. В «Семи» Эсхила вестник несет на себе, в паре с протагонистом, сценический центр тяжести, хотя в сюжете и отсутствует. Но он все время удаляется, смотрит, возвращается и живописует экфразами. Я сравнивала его с рабом паллиаты оттого, что и он сообщает своему партнеру о виденных им «картинах». Эти «сообщения» статарны, как у прологиста, анарративны. Когда же понятийная мысль удлиняет время и расширяет пространство, такой персонаж «очевидца» и «показывателя» обращается в вестника, издалека приходящего и «повествующего» о событиях, происшедших там где-то, именно не на сцене, не здесь, именно в ином пространственном месте, в ином времени, именно не в настоящем.

Назначение вестника в трагедии — сообщать о смерти. Выше я указывала, что мифологический образ понимал смерть зрительно, в виде пустого призрака, лишь наружно схожего с жизнью.* Под архаичными сюжетами трагедий можно вскрыть образные форманты зрительного порядка, в том числе и такой «зрительный» персонаж, состоящий из призраков, подобий и мнимых сущностей. Семь экфраз в «Семи» передают, по сути дела, семь хтонических «не подлинных» героев, понятийно-преображенных Эсхилом в этически не подлинных. В «Аяксе» все основное, побудительное действие призрачно; героем руководит морока, антагонисты героя — пустой мираж. В «Филок-

тете» не только соглядатай — призрачное подобие «купца», но и сам Филоктет в своей до-понятийной, до-этической природе сохраняет зрительные черты. Прежде всего, он воплощение смерти, вооруженное луком и стрелами; его увозят под Трою, так как его лук, его присутствие и есть гибель Трои. Где он со своим луком — там смерть.

Образ брошенного, одиноко пребывающего на диком уединенном «острове» существа является привычным для мифа образом смерти. Самое имя Филоктета хтонично: κτήτης всегда означает в мифе «обладающего» преисподней, который «владеет», «обладает» особым подземным «богатством», вроде Плутоса; «филоктет» по-гречески значит «любящий обладать» (в значении «уже обладающий»); Филоктет — эпитетное имя смерти, однозначное Плутону. Стрелы Филоктета — «неизбежные» (эпитет смерти), «посылающие впереди себя убийство»[138]. Временное местопребывание Филоктета — остров Лемнос, а мифическая преисподняя часто изображалась на островах. Этот Лемнос для Софокла — реальный остров в Эгейском море, но в мифе он играет другую роль. В мифе на Лемнос падает Гефест, низвергнутый с Олимпа, — образное представление о временной смерти огненного божества. Лемнос, связанный с кабирами, чрезвычайно архаичен как образ; и в реалиях «лемносская надпись» говорит на не-греческом языке и уводит к очень древней культуре и очень древним представлениям[139] «Лемносское» в поэтическом языке греков означало «ужасное», «злое», «преступное»: ведь лемниянки перебили своих отцов и мужей[140] И в «Филоктете» Лемнос есть образное представление острова смерти. Он совершенно дик, не заселен — «неутоптан для смертных и необитаем»[141]. Тропинок здесь нет. Сюда никто добровольно не является: нет тут ни гавани, ни возможности жить или торговать. Благоразумным смертным нет сюда приплытия: на Лемнос прибывают только против воли.

Сюда-то «позорно бросили одинокого» Филоктета[142], и здесь он находится больной, зловонный, «без друзей, пустынный, безродный, мертвый в живых»[143] Филоктет восклицает, когда его увозят: «О ненавистный век! Почему ты не даешь мне пойти в аид?»[144]. В другом месте он говорит. «Больше меня нет — и я для вас умер!»[145] Образ спящего Филоктета — типологический образ смерти; и хор называет его «безглазым»[146] (понятийно: «невидящим»), «словно зрящим Аида»[147] Известно, что «глаз» мифологически означает «свет»; видеть — значит светить; безглазый зрит смерть, и сама смерть безглазая, невидимая и невидящая[148].

12

Как смерть, Филоктет — гибрист. Он одичавший, живущий по-звериному, в логове, пьющий снег, высекающий из скалы огонь, питающийся дичиной, — миф изображает созидательный огонь «культурой» (Прометей, искусный Гефест), а разрушительный огонь — «бешенством» (Геракл) или «дикостью» (Киклоп). Филоктет, как мифическая смерть, непреклонный, бурный, никому в руки не дающийся и никаким уговорам не послушный. По мифу, смертью можно овладеть только хитростью; так одной лишь хитростью можно овладеть Филоктетом. Он активно-пассивен, сам и жертва гибрис, сам и гибрист. Болезнь послана ему судьбой, божеством, и болезнь у него двойная — гниющего, зловонного тела и ропщущей души, полной ненависти к Атридам и Одиссею, носителям гибрис.

Природа фармака сказывается в Филоктете его «дикой бласфемией» — дикими криками, стонами, богохульством — всем тем, что мешает совершать жертвоприношения и возлияния богам. Как фармаком, Филоктетом следует или овладеть — или отрубить ему голову. Он сам собирается сбросить себя со скалы и разбить себе голову, окровавив ее о скалу; но Софокл вынужден сделать из этого образа угрозу[149] И Филоктету, как Аяксу, сопутствует мотив смеха, лишь более приглушенно; все же и он говорит, что его враги, все те же Атриды с Одиссеем, втихомолку над ним смеются, что он живет осмеянный, в страдании — поруганный, что где-то на песчаном берегу седого моря его враг осмеивает его[150]. Искупительные муки Филоктета-скверны принесут, конечно, победу эллинам; но сам Филоктет выступает в роли жертвы — сперва буквальной, у Софокла — отвлеченной. Филоктет «молит» Неоптолема о спасении дважды — то об увозе домой, то о возвращении лука. В двух сценах «мольбы» Филоктет, сам называющий себя гикетом, умоляет, припадает с мольбой (нужно вникнуть в греческие термины обрядовой молитвенной мольбы). Такие сцены типичны для паллиаты: старика травят, позорят, над стариком издеваются, а он «молит». Умоляющий Филоктет, как и старик паллиаты, передает во плоти образ суппликация[151].

Звериная форма такой очистительной жертвы сохранилась и в «Филоктете». Герой понятийно превращен в охотника за зверьми, ловца. Он охотится на диких зверей и птиц, он живет в логове с косматыми зверьми, он находится в сообществе горных зверей и сам должен стать их добычей. Он все время обращается к ним, к «крылатым зверям», к «племенам зверей»[152]. Как за зверем, Неоптолем за ним «охотится». В устах Геракла Филоктет

и Неоптолем — «два льва общего вскормления»[153], и они должны остаться навсегда неразлучны, охраняя друг друга.

Космический зверь по мифу, Филоктет в звериной и вещной форме воплощает разрушительную стихию «стрел» смерти-огня. Обращаясь к зверям и скалам, он призывает огонь; он сам выбивает огонь из скал, мифологически являясь создателем огня. В понятийной переработке Софокла миф рационализирован; прямой смысл образа получает в трагедии функцию метафоры. Так, Филоктет не желает отправляться на корабль Одиссея и потому «не пойдет даже в том случае, если молниевержец сожжет его лучами молнии»[154]: связь между Филоктетом и огневыми образами сохраняется, но в косвенной пассивной и кондициональной форме. Оттого и Геракл появляется в виде «бога с машины» в трагедии, что и Геракл воплощает разрушительную («больную») стихию огня; оттого действие приурочено к Лемносу, что Гефест, бог огня, связан с Лемносом; оттого, наконец, атрибут Филоктета — лук — одновременно является луком Геракла, верней, огненными стрелами смерти. Сам Лемнос представляет собой топонимический образ огня-смерти, павшего с неба Гефеста. Не решаясь назвать Лемнос огнем, Софокл делает из этого образа два понятия, разбивая их помощью соединительного союза «и»: «О, Лемносская земля и свет, изготовленный Гефестом!»[155]. В конце трагедии Филоктет прощается с Лемносом и просит отправить его в добром плавании туда, куда доставит его Великая Мойра[156]. До этой минуты он был δύσμορος, с дурной судьбой, и находился на Лемносе. Теперь он получит мойру, оставив Лемнос и укротившись духом. До-этическая и до-религиозная, точней — до-понятийная «судьба» Филоктета заключалась в «Лемносе», насильно «уделенной» ему Атридами «доли». Владея этой участью, Филоктет жил в «зимней печали»[157], понятийно — в бурной печали; море и горы вторили своими стонами ему, находившемуся «в зимней буре», понятийно — застигнутому горем («обуреваемому» несчастьем). Он переживал «божье страдание»[158], «дикую болезнь»[159], исходил кровью, потом, зловонием, впадал в глубокий, мертвый сон. Лук, которым он владел, принадлежал некогда Гераклу. Как огонь с огненными стрелами, этот лук был связан с костром Геракла: Филоктет получил его за то, что возжег этот костер, и в память лука должен возложить на костер Геракла свои трофейные доспехи. Неоптолем горячо просит Филоктета позволения близко «узреть» этот лук, прикоснуться к нему и «поклониться ему, как божеству»[160]. Огненная, блистающая стихия, — бог в виде лука с «неизбегаемыми», стрелами, — представляет собой то, что «зрят», зрительную картину, зрелище (θέαν). Напротив, страдания Филоктета являлись дурным зрелищем, «видом» смерти. «Я полагаю, —

восклицал Филоктет, — что нельзя найти другого такого зрелища для глаз, как мое страдание»[161]. Пока он был смертью и оскверненным осквернителем, он был призраком. Этот образ, рационализированный Софоклом в понятие, тоже принял кондициональный характер угрозы: Филоктет восклицает, что Одиссей не крепкого, здорового мужа уведет за собой, а будет убивать, сам не зная того, мертвеца, тень дыма, пустой призрак (εἴδωλον)[162]. Филоктет на Лемносе не живой, не подлинный герой, а призрак, дым, тень, умерший. Он без «доли», «без глаз», «непригляден для взоров». Но вот в конце трагедии он накануне преображения. Теперь его ждет великий удел. Он «исцелится»[163], он получит славу. Геракл возвещает ему, собственно, свою же судьбу: сперва страсти и подвиги, а затем бессмертие, которое все «зрят»[164] в его эпифании. Но преображение Филоктета произойдет только тогда, когда «само солнце поднимется над Хризой», где он был укушен змеем, «и снова зайдет»[165] Его судьба связана с судьбой солнца, восходящего над Золотым островом. Здесь заложен тот физический, конкретный образ, из которого возникает понятие этического преображения.

13

У Еврипида можно найти в непосредственном виде ту архаику, которую приходится у Софокла реконструировать. В его «Елене», следующей стесихоровской традиции[166], две Елены и два Менелая. Одна Елена — призрак, увезенный Парисом в Трою; из-за этого призрака разгорелась война. Он — полное подобие Елены — отвоеван Менелаем и охраняется в пещере. Но другая, настоящая Елена живет у Феоклимена, египетского царя, в плену; ее перенес сюда в облаке из эфира Гермес. Феоклимен настойчиво принуждает Елену к браку, но прибитый к Египту волнами, после кораблекрушения, Менелай похищает у Феоклимена свою жену и спасается вместе с ней бегством.

Менелай долго не верит, что настоящая Елена и есть его жена; он уверен, что его настоящая жена — тот призрак, который увезен им из Трои и находится тут же на берегу, под охраной его людей. У Елены полное внешнее сходство с этим призраком, сделанным из эфира, с этой «тенью» себя самой. Отличить их невозможно, и Менелай, ничего не понимая, спрашивает ее: «Как же ты была зараз и здесь, и в Трое?»[167] Эта ситуация, этот вопрос, этот сюжет и персонаж полностью совпадают с паллиатой. «Что ж, я сделался единым мужем двух жен?»[168] — недоумевает Менелай. Да, подобно Алкмене из плавтовского «Амфитриона», он в двойном браке. Но Елена — та уж совсем, как

Алкмена, имеет одного мужа подлинного, Менелая, и другого, Феоклимена, мнимого. Этот узел, как в паллиате, развязывается внешним событием. Вестник извещает Менелая о «чуде» (θαῦμα): Елена, находившаяся под охраной в пещере, поднялась в эфир и там исчезла[169] У Еврипида «чудо» понимается понятийно, как необычайность, но подоплека тут, как в паллиате, зрительная, иллюзионная.

Но для Феоклимена и настоящая Елена погибла: «Я исчезла», говорит она ему, «и больше меня нет!»[170] (нужно вспомнить такие же слова Филоктета!). Здесь, в царстве мрачного Феоклимена, Елена — жертва, которую ждет гибель; она «умоляет» его, обнимая колени, и он называет ее гикетидой[171]. Но в основе ее «мольбы» — обман.

То же мелькание призрака-подлинности и у Менелая: ему предстоит «не умирая, умереть»[172]. Он и жив, и мертв. Живой, он тень, и Елена оплакивает его, одевается в траур, хоронит в море погребальный убор, — Менелай якобы утонул. Но, как в паллиате, мертвый герой жив. В «Елене» Еврипида мы встречаем архаичнейшую роль вестника: живой Менелай является к Феоклимену глашатаем своей собственной смерти. Это та функция, которая в понятийной трагедии Эсхила и Софокла уже переработана; кроме Еврипида и Плавта, она осталась только в пародиях Лукиана, сохранивших в силу своего жанра неприкосновенность до-этических образов.

И в Менелае, и в Елене близость к паллиате необыкновенна. В трагедии имеется целая сцена, происходящая «у дверей»: приходит Менелай, по сюжету мертвый, и хочет «войти» в «дом», но старуха-«привратница» его не впускает[173] Паллиата оттого и покоится на таких сценах, что «плач у дверей» органически связан с визионарными ситуациями и персонажем. Так и у Еврипида. Старуха-привратница, неприветливая и мрачная, воплощает ту смерть, «двери» которой она сторожит. Мертвец силится мольбами заставить ее «впустить» его в двери. Былой их поединок у двери смягчен здесь тем, что старуха отбрасывает Менелая от двери.

Елена, хоть она и подлинная, образно переживает у Феоклимена смерть. Могила заменяет ей тут брачное ложе, как она и сама говорит, сидя у могилы. Она, как и ее «подобие», перенесена сюда облаком эфира и уподоблена во всем призраку. Жизнь настоящей Елены и мнимой неразрывны, пока длится разлука с Менелаем — или что то же — пребывание у кровожадного Феоклимена. Но в тот самый момент, как Елена и Менелай вновь соединяются, призрак Елены поднимается в эфир. Больше смерти нет, разлуки нет, миража нет.

Аналогичен паллиате и разговор при царе опознавших друг друга супругов. Все слова этого разговора носят двойственный

характер: один, настоящий, для себя и другой, формальный и мнимый, для Феоклимена. Из этой двойственности смыслов, вызванной игрой «сущности» и «мнимости», возникает впоследствии метафоричность драматической речи. Действительно, именно в трагедии рождается первая поэтическая метафора, и бытует она именно здесь, в новой по качеству двойственности, образа и понятия.

Есть еще и другая сцена в «Елене», близкая паллиате. Это как раз та самая стихомифия, во время которой Менелай не может отличить подлинной жены от мнимой. Вся сцена с формальной точки зрения носит зрительный характер. Супруги «смотрят» друг в друга, видят «внешнее сходство», колеблются и не могут понять, кто перед ними — «подобия» или «подлинности». Менелай спрашивает жену: «Кто ты? Чей вид я вижу?»[174]. Елена задает встречный вопрос: «А ты кто? Одно и то же нужно спросить о нас обоих»[175] Менелай отвечает: «Никогда я не видел более похожей фигуры, — а дальше добавляет: — Я вижу в тебе наибольшее подобие Елены»[176]. — «А я, — вторит Елена, — в тебе — Менелая»[177] Когда же Елена объявляет Менелаю, что она его жена, Менелай отстраняется и не позволяет дотронуться до своих одежд. Он принимает жену за привидение. «О светоносная Геката! — обращается он к богине ночных призраков. — Пошли мне привидение благосклонное!»[178]. Жена разуверяет своего мужа: «Ты видишь перед собой не ночную прислужницу Гекаты!»[179] Менелай не может разобраться, две ли у него жены и кто та, что находится в пещере. Он недоумевает: «Что же это, рассуждаю я здраво, но мой глаз в недуге?»[180] Елена настаивает: «Разве, видя меня, тебе не кажется, что ты видишь свою супругу?»[181]. «Тело подобное, — отвечает Менелай, — но у меня нет уверенности»[182]. — «Посмотри же, — говорит Елена, — что же еще может быть верней!»[183] — «Да, ты похожа, — колеблется Менелай, — этого я не отрицаю»[184]. — «Так кто же научит тебя лучше, чем твои глаза?»[185]. Но Менелая затрудняет то, что у него есть еще и другая Елена, — «кто мог выделать зрящее тело?»[186]. — «Воздух», — отвечает Елена подлинная; в Трое было только одно ее имя, но не тело.

Интересно, что в этом диалоге заключена сцена «опознавания». Если взять все такие сцены в трагедии, окажется, что главную роль тут играет ὄψις, «вид» героев, и «глаза», которые «смотрят». Нет сомнения, что позади рационального «узнавания» лежали зрительные образы чистого «смотрения». Это те архаичные образы, которые еще не знают деления на «объект зрения» и на «зрителя». Точно в паллиате, действующие лица смотрят друг на друга зрительно, акаузально: они видят жизнь или смерть, подлинность или ее подобие. Иллюзионность Елены не выдума-

на Еврипидом. Еще у Эсхила в «Агамемноне» хор передает слова Елены о том, что ночные миражи приносят пустую радость, потому что пусто такое зримое, хоть и кажется зрящему истинным, и исчезает на крылатых путях сна[187] Это она говорит о своей собственной истории. Да и Менелай, возможно, был в балагане «подсматривателем», который так же приходил к Феоклимену и высматривал «следы» Елены, как Неоптолем — Филоктета; во всяком случае, Феоклимен подозревает его в этом и принимает его за катопта, подсматривателя.

Зрительный обман, хорошо сохраненный в паллиате, у Еврипида в «Елене» слабо прикрыт несвойственным Еврипиду этизмом, впрочем очень безразличным. В пророчице Феоное воплощена Дика, наказующая Феоклимена, типичного трагического гибриста. Однако сама эта «пророчица» — визионарный персонаж, «открывающий», «показывающий» будущее в его зрительной видимости. Ее фигура здесь архаичнее, чем понятийно переработанные, стандартные для трагедии фигуры пророков — Тирезия, Талфибия, Калхаса, Гелена. Подобно пророкам («мантикам») лукиановской пародии, Феоноя действует в трагедии по-житейски, не морализуя и не карая. Еврипидовская Дика напоминает тот персонаж паллиаты, который стоит на стороне влюбленных и не выдает их обманов.

Вся трагедия между тем заквашена как раз на обманах, словно заправское балаганное представление. В центре — «обманы богини», Афродиты. Затем идут обманы Елены и Менелая, в результате которых Феоклимен оказывается одураченным. Подоплека этих обманов чисто-зрительная. Как в паллиате, и здесь обман зрения должен торжествовать, потому что его объектом служит смерть, вот этот дикий египетский царь. Его берут обходом, хитростью, как Филоктета; как Ксерке из «Персов» Эсхила, Феоклимен — кровожадный нечестивец, сын добродетельного, благочестивого отца. Поэтому-то обман Феоклимена получает известную этическую окраску даже у Еврипида.

У трагиков до Еврипида «две правды» носят характер полностью понятийный. У Еврипида две Елены или два Менелая лишены всякого этизма; как в паллиате, у него «настоящее» и «мнимое» заводят пружину занимательности, предшествующей интриге. Будь в «Елене» единый централизующий замысел раба, трагедия обратилась бы в комедию.

То, что трагики заглушали — иллюзионные элементы, — то Еврипид развил, а то, что развивали трагики, Еврипид заглушал — мотивы судьбы, эсхатологии, стихий. Крушение «дома», царства, города обратилось у Еврипида в кораблекрушение. Чем поздней, в сторону к эллинизму, чем дальше от этизма, тем чаще появляется в античной литературе мотив кораблекрушения, этот

внешне реалистический, но обмельчавший суррогат былого эсхатологического образа. Так же незначительна в «Елене» и роль стихий. Корабль еще несет смысловую функцию, но мнимое утопание Менелая, и похоронные жертвы морю, и водные метафоры — здесь простая реминисценция.

14

«Елена» Еврипида аналогична по сюжету и персонажу «Ифигении Таврической», несколько иначе оформленной. В другом роде «Вакханки», интересные для нас тем, что это единственно дошедшая до нас трагедия со страстями самого сценического бога — Диониса.

Двоюродный брат Диониса, Пенфей, не хочет признавать в Дионисе бога. Он видит в нем шарлатана. Не веря ни в оргии, ни в священное сказание, Пенфей видит в них россказни, которыми «кузен» соблазняет фиванских женщин. Дионис открывает свою силу: Пенфей не может овладеть богом, но бог побеждает его и заставляет быть растерзанным собственной матерью.

Два хора в трагедии: один — не принимающий участия в действии, но видимый, находящийся на сцене, хор подлинных менад; другой — смысловой субъект действия, но невидимый, находящийся за сценой, хор мнимых менад. Подлинные вакханки восхваляют Диониса и справляют его оргии, мнимые впадают в вакхизм, как в безумие, которым они одержимы по воле бога. В безумие впадает и Пенфей, в женском одеянии прокрадывающийся на женские таинства; фиванки, охваченные злым исступлением, предают Пенфея растерзанию.

Аналогии с паллиатой выступают в «Вакханках» еще сильнее, чем в «Елене». Все действующие лица здесь двоятся. Все они появляются то в своем подлинном виде, то в мнимом. В центре действия находится одурачивание героя богом; бог морочит героя, делая из него посмешище. То, что Дионис производит с Пенфеем, далеко оставляет позади проделки Юпитера с Амфитрионом.

Роль Пенфея чисто-гибристическая. Хор рисует его как зверя, как порождение подземных сил, как чудовище. Человеческие черты отсутствуют в Пенфее и в косвенных о нем характеристиках, и в его непосредственном поведении. Дионис наводит на него безумие, но ведь и до этого он находится в состоянии бешенства, когда хочет заковать бога в оковы и заточить в темницу. Уже тут, в первом бешенстве, ему начинают мерещиться призраки, нарочно насланные на него Дионисом. Так, за бога он принимает быка — совсем как Аякс! Быка он и связывает, и

держит в хлеву, считая пустую «надежду» действительностью[188]. Состояние у него дикое, как у всех героев трагедии, одержимых бешенством: с него льется пот, у него стучат зубы, грудь тяжело дышит, ярость владеет им. В это время Дионис сотрясает дом Пенфея и воспламеняет огонь на могиле Семелы; Пенфей «воображает», что его дом горит[189], и вот начинается сцена вроде паллиаты, типичная и для трагедии, — сцена-мираж, наполненная мнимыми действиями. Пенфей приказывает рабам наносить в дом воды, мечется туда и сюда, хватает меч и выбегает вон, чтоб поймать из темницы беглеца, Диониса, который в действительности спокойно сидит и «смотрит», точно заправский зритель. Слуги тащили в дом воду, но «каждый раб, делая работу, трудился вотще»[190]. Пенфей выбегает во двор с мечом. Там перед ним появляется «призрак» (φάσμα) Диониса, сделанный из «светлого эфира»[191], и его-то Пенфей пронзает мечом. Тогда бог, «издевавшийся» над Пенфеем, добавил еще и другое «поругание»[192]: он разрушил его дом, низвергнув на землю. Одновременно с падением дома падает наземь и Пенфей. Как в «Бешеном Геракле», морока героя сопровождается землетрясением, разрушением дома и пожаром. Бешенство Пенфея, как и бешенство Геракла, — светопреставление. Если в «Вакханках» оно выглядит в виде кары за нечестие, то в «Бешеном Геракле» это светопреставление составляет природу Лютты (бешенства).

Второе безумие Пенфея дублирует первое. В глазах Пенфея все двоится: он видит два солнца, двух Дионисов, два фиванских города. Дионис снова представляется ему быком. И в этой сцене опять полное слияние трагедии с паллиатой. То, что видит Пенфей подлинного, кажется ему мнимым, а призраки и мороку он принимает за подлинность. Его «безумие» и сейчас состоит в том, что он сам обращается в мираж. Одевшись женщиной, он отправляется туда, куда мужчинам нет хода, — на женские таинства. Пенфей уже не Пенфей; это один «вид» его.

Дионис при Пенфее напоминает раба при хозяине в паллиате. Он «морочит» Пенфея, и вот тот видит не то, что есть на самом деле. Дионис посылает его «подсматривать» таинства; он так и называет его «соглядатаем»[193] Пенфей взбирается на дерево и оттуда «смотрит» на совершающееся внизу. В сущности, он делает то же, что и Дионис при разрушении его дома: он в стороне «зрит» на то, что происходит перед ним или под ним. Но Пенфей — гибристический «зритель», богоборец и богохул; этим он отличается от подлинной сущности Диониса. Как гибрист, Пенфей комическая фигура (в античном смысле): он — пародия на бога. Так, Дионис насмешливо обращается к нему как к богу-спасителю перед выходом Пенфея из дома — а эти боги всегда «входили», «въезжали», «появлялись» — с известными в культе

богов-спасителей словами: «Выйди из дома сюда вперед, яви мне себя в женском одеянии менады-вакханки!»[194]. В оригинале «явись» обозначено в форме «дай мне узреть тебя», «стань зримым» (ὄφθητι). Этот мнимый Вакх в женской форме — то божество гибристического аспекта, которое претерпевает смерть среди смеха и поругания. Пенфей служит для Диониса посмешищем; переодетый в позорную одежду — в женскую, он должен быть проведен Дионисом через весь город для общего смеха. Это типологичная гибель фармака и мнимого царя сатурналий, начало которой — смеховое шествие по всему городу, а конец — обезглавливание и растерзание.

История Пенфея в двух словах (я хочу сказать: первоначальная зрительная история) заключалась в том, что он «видел» не то, что надо, и не так, как надо, и что он сам являл собой не тот, который нужно, вид. Это и есть зрительная подоснова, зрительный мимезис о «псевде».

15

Из данных культа известно, что «Пенфей» (скорбящий) — прозвище самого Диониса[195] В «Вакханках» Дионис насмешливо пророчит Пенфею о скорбях и страстях, но на самом деле сам он, Дионис, недалек от своего антагониста. И Дионисов двое: один — настоящий, а другой — призрачный, изготовленный из куска эфира, для обмана Геры. Итак, у Диониса (как у героини «Елены»!) две природы, подлинная и мнимая; и он обманывает, и им обманывают. Дионис выдает себя не за того, кто он есть; что тут дело не в культовой морализации, а в до-этическом зрительном образе, говорит тот факт, что Дионис не только Пенфею является в виде быка или прекрасного юноши, но что он обманывает и своих верных вакханок, убеждая их в своей смертной природе.

Пенфей не асемантично называет Диониса шарлатаном. Дионис — типичный балаганный фокусник, смеха ради проделывающий «чудеса», те nimia mira, которыми изобилует паллиата. Но, мороча Пенфея, он и сам делит с ним его природу, верней, сам Дионис имел в мифе аспект, в котором был Пенфеем. Трагедия уже не допускает такого соблазна, отделяя отрицательного Пенфея от положительного Диониса. Однако реминисценции сохранились: и Дионис бывал призрачным, и Дионис был предаваем осмеянию, — он за то и надругался над Пенфеем, что тот предал смеху его оргии. Гибрист Пенфей, но гибрист и сам бог, открыто сознающийся в этом. Когда Пенфей говорит, что гибрис Диониса «зажглась, как огонь», он прав, потому что в мифе речь

идет не о бытовых, а о космических явлениях, принявших бытовую форму. Взаимоотношения между Дионисом и богоборствующим Пенфеем — это даже не микрокосм, а понятийно понятый макрокосм.

Пенфей «подсматривает» женские таинства, но самое-то это «подсматривание» представляет собой таинство. Его визионарная сущность раскрывается в мистериях, в сакральном акте эпоптики. Но мотивы поругания, смеха, переодевания, одурачивания, «оглупления» Пенфея делают «зрелище» гибристическим, а всю сцену — в античном смысле «пародией» на таинство, то есть его вторым, «комическим» аспектом. Перед нами гибристические мистерии, подобно «Тесмофориазусам» и «Лягушкам» Аристофана, «Баптам» Евполида и ряду других «пародий», ставших комедией.

Пенфей воплощает гибристические черты Диониса, в античном смысле «комические», и это нисколько не противоречит его «скорбной» природе, напротив, подчеркивает ее: там, где Дионис является призраком и осквернителем, там он и посмешище, и очистительная жертва, которая молит, плачет, страждет, вызывая к себе жалость. Пенфей, этот деспот с диким нравом, перед смертью обращается в жалостливую жертву, «умоляющую» свою мать о пощаде. Его роль скорбная.

Но что он «видит», сидя на верхушке дерева? Он видит то самое, что произойдет и с ним самим: растерзание на части и омофагию животного. Когда родные руки разнимают его тело, а мать зовет на пир откушать его голову, то сам Пенфей оказывается объектом вакхических оргий и вакхического таинства, лишь гибристического порядка: ведь вакханки, разрывающие его, — не настоящие, а мнимые вакханки, одураченные Дионисом и одержимые тем же дурным безумием, что и Пенфей. Многое можно сказать о Пенфее как макрокосме; например, то, что он уподобляется дереву, на котором сидит и вместе с которым погибает, причем это небесное дерево, охваченное хороводом вакханок, отгибается, подобно луку, с неба на землю; также и то, что Пенфей, сидя под самым небом и «взирая» вниз, мифологически воплощает не одно дерево, но и светило, глаза которого — лучи (нужно вспомнить, как Аякс, «видящий Аида», назван был «безглазым»). Ясно одно: растительная и световая природа Диониса имела два аспекта, и хтонический (аспект гибрис) здесь выделен в самостоятельное существо, в Пенфея.

Как шарлатан и чародей (γόης ἐπῳδός), Дионис приближается к фокусникам, теургам, престигиаторам балагана. Он, подобно Юпитеру плавтовского Амфитриона, и замышляет мороку, и сам является в ней главным действующим лицом. Но балаганное, как и всякое иное, игрище (например, цирк) носит до-идейный и до-художественный характер; цирк, балаган, всякие ludi в Риме

и до Рима, μῖμοι Греции представляли собой до-идейный и дохудожественный театр. Еврипид вносит понятийную мотивировку в обманы Диониса, изображая их в виде «кары за» надругательства Пенфея.

Дионис — сценический бог, это верно; но сценизм его прежде всего в его балаганной природе, а уж из балагана он попал в культовую драму. Ценность «Вакханок» Еврипида как раз в том и заключается, что здесь протагонистом выступает сам бог Дионис, в святилище которого, в культе которого, при жреце которого разыгрывается трагедия, а этот бог Дионис оказывается типологичным балаганным персонажем. Теперь следует вспомнить о его театральной близости Эросу и Гераклу, о чем я выше говорила. Геракл-Эрос достаточно отчетлив в подоснове «Трахинянок» Софокла, но сам Геракл легко реконструируется как протагонист балаганных игрищ; в «Лягушках» Аристофана Дионис и Геракл едины. Можно сказать, что Геракл и Дионис отличаются только своим племенным характером: тот — дорический герой, этот — аттический бог, до того бывший тоже героем (таков он, «с бычьей ногой», в архаичном гимне элейских женщин[196]). С семантической точки зрения, Геракл — более древняя форма Диониса, так и оставшаяся в низовом театре; Дионис в силу различных политических и религиозных причин сделался официальным сценическим божеством Аттики.

16

Что касается до Геракла, то фольклорная его природа до конца сохранила господствующий характер, ослабив верхний культовый слой. Геракл так и остановился перед входом в официальную этико-религиозную театральность. Однако «Вакханки» показывают, как до-культовый Дионис тоже имел корни в фольклоре, впоследствии устраненные из трагедии. Я имею в виду «сказочные» мотивы в рассказе вестника об оргиях вакханок: кавычки я поставила оттого, что сказки древняя Греция не знает, но последующая сказка сохранила мифические «молочные реки» и «кисельные берега». Показательно, что вестник-пастух и его товарищи безнаказанно совершают то «святотатство», за которое поплатился жизнью Пенфей: они устраивают засаду, спрятавшись в которую «подсматривают» таинство вакханок. Это разительное доказательство того, что Пенфей претерпел кару не в силу понятийной мотивировки — нечестивец совершил недозволенное, — но исключительно из-за требований мифа. У Еврипида образ уже начинает отделяться от понятия. Какая разница между поведением вестника и Пенфея? Вестник выведен в понятийном плане, Пенфей — в образно-мифологическом.

Итак, вестник дублирует поведение Пенфея. Еврипид не мог допустить, чтоб растерзанный Пенфей сообщал о своей смерти сам; чтоб дозволить это Менелаю в «Елене», Еврипид должен был, с позиций понятийной логики, сделать смерть Менелая мнимой.

Вестник и его товарищи «подсмотрели» из своей засады полную картину вакхических таинств. Самый мотив засады полностью совпадает с паллиатой, где действующие лица то и дело укрываются и втихомолку, притаившись, «подсматривают».

Вся природа принимает участие в оргиях Диониса — горы и звери, — «ничто не оставалось неподвижным»[197] Вакханки одних зверей укрощают, других рвут на части, третьих волокут. Ими управляют не рациональные, а сказочные законы: огонь пылает в их волосах, дети сидят на плечах, не падая, все они переворачивают вверх дном, змеи слизывают кровь с их лиц, а детеныши хищных зверей кормятся их грудью. Менады тирсом выбивают из скалы воду, из земли — вино; им достаточно поскрести пальцами землю, чтобы полилось оттуда молоко; из плющевых тирсов текли «сладкие потоки меда». Перед зрителем воссоздается утопическая картина бескрайнего изобилия, неограниченной мощи природы. Из утопии вырастет со временем сказочность, но здесь, в истоках ее, утопия представляет собой то «чудо», о котором говорит вестник. Это mira паллиаты, те θαύματα, которые означают в греческом языке «чудеса», «фокусы» и «балаган».

Притаившиеся в засаде пастухи подсматривают и видят «чудо для взора» (θαῦμα ἰδέσθαι). Это и есть настоящая мистериальная картина, в таинствах — божественная, в драме — псевдо-реальная, подлинное зрелище ὄψις. Такие мистерии Диониса, которые так пронизывали бы всю драматическую ткань, мы имеем еще только в одной драме — в «Лягушках» Аристофана.

Я не хочу сказать, что в «Лягушках» и «Вакханках» общий сюжет, но обе эти драмы, каждая в своем роде, восходят к гибристическим мистериям. В «Лягушках» тоже два хора, но один состоит из мистов — посвященных в таинства Диониса, возможно, во главе с гиерофантом, — а другой хор, параллельный первому... из лягушек, квакающих в подземном болоте. Что же связывает эти два хора? «Лимнейский» храм Диониса значит «болотистый», а болото — жилище лягушек. Вот почему лягушки пародируют таинства Диониса и его мистов. Но такова же пара Диониса и его слуги — Ксанфия. Они, как в паллиате, меняются ролями; одновременно Дионис изображает Геракла, обманывая владык смерти. Действие «Лягушек» — на том свете: все эти «корабли» и «плавания» трагедий («Аякс», «Филоктет», «Елена» и прочие многие) здесь, в комедии, — лодка Харона, отвозящая

в аид. В аиде происходят таинства, в аиде поет и хор лягушек, и хор мистов. В аиде идет суд: кто достоин воскрешения — Эсхил или Еврипид. Но до того как разыграться этой сцене, Дионис приходит к дверям преисподней, стучится в них и пререкается с вратарем. Гибристически пародируя самого себя, Дионис выступает в роли шута горохового и фигляра, который тут же, перед «вратами», испражняется. Нет сомнения, что Еврипид и Эсхил представляют собой тоже «пару», в которой один, «псевд», остается умершим, а другой, подлинный, оживает. Но псевд чего? Подлинный кто? Недаром они связаны с Дионисом: у них роль сценических мистов, посвященных в вакхические действа. Недаром и присутствуют они в пародии именно на вакхические таинства и на мистов Диониса. Эсхил и Еврипид — такие же солисты среди хора посвященных, как Агава и ее сестры среди фиванских вакханок. Но то, что в «Вакханках» Пенфей, то в «Лягушках» Еврипид — фармак, над которым глумятся и которого растерзывают в его шутовском виде — или — или навсегда оставляют в преисподней мертвым.

Трагики не могли изображать своих героев мертвецами и создавать место действия в преисподней. Понятийно рационализируя мифы, они выводили на сцену morituri, то есть тех, кому предстояло умереть. Герои трагедии — это лица, приносящие сами себя в жертву или идущие в смерть, так или иначе обязанные умереть. Еврипид вводит особый мотив борьбы «за» мертвецов, заставляя действовать если не самих покойников, то в защиту покойников. Мир призраков и миражей — вторая замена умерших.

Но комедии было на руку изображать действие в преисподней и героями выводить непосредственно самих умерших. Аттическая древняя комедия, игравшая на диссонансах образа и понятия, не прибегала к миражу.

17

В трагедии больше всего «иллюзионных» образов сохранилось у Эсхила, потому что он еще очень архаичен, и у Еврипида, который любил возрождать глубокую древность. Только у одного Эсхила загробные призраки появляются в качестве действующих лиц — тень Дария в «Персах», тень Клитемнестры в «Эвменидах». В «Гекубе» Еврипида тень покойника, Полидора, произносит пролог. Призрак в виде прологиста — семантически законное явление. В средневековом народном театре прологист изображал собой умершего, верней, смерть: он выходил весь в черном, с соответствующей маской на лице, перед черной дра-

пировкой, а на сцене, на месте нынешней суфлерской будки, находился ад. И в античном театре прологист, как я выше указывала, был той фигурой, которая стояла перед зрителем, спиной к сцене, и «открывала» представление до его начала. Прологист был «показывателем», отдергивавшим балаганную «скену», то есть тот полог, за которым находилась живая картина. В греческом классическом театре «скена» сделалась мизансценой многих трагедий да сохранилась в виде термина за подмостками, где шло представление.

В исследовании о паллиате[198] мне уже приходилось говорить о балаганных прологистах-фокусниках, которые в до-литературной комедии выполняли главную роль. Прологист предшествовал и автору, и основному действующему лицу, протагонисту. Мы знаем, что даже Эсхил был еще и автором, и актером своих пьес. До-литературный автор игрища — это активно-пассивное действующее лицо, создающее весь спектакль в целом. Оно и вертит действием, и выдумывает его в рамках готовых форм, и приводит в исполнение: таков народный театр, таков цирк. Архаичнейший в этом отношении материал дает Еврипид. У него прологистами являются боги, потому что боги мыслились создателями тех событий, которые показывались на сцене; боги были и действующими лицами в античных древних игрищах. Это, так сказать, сочинители действ. Они появляются в начале трагедии или в конце, спускаясь прямо с неба, и открывают замысел пьесы. Только современные модернизаторы могут приписывать такой «прием» самому Еврипиду, да еще толковать о нем как о плохом «нововведении» и выносить порицание автору...

Раб паллиаты — хитрое лицо, закручивающее пружину всех событий. Он — сочинитель и автор всего происходящего. Зачастую и древняя комедия открывается диалогом рабов. В некоторых трагедиях, где нет пролога, пьеса начинается с монолога раба, например в «Агамемноне» Эсхила, «Электре» Софокла, «Медее» Еврипида. Нужно, однако, не забывать, что трагический хор в подавляющем большинстве случаев состоит из рабов, а появление и песня хора — это нормативное начало всякой трагедии. Уже не приходится напоминать, что «раб» воплощал смерть; не только в мифе, но и в реалии раб не считался человеком. Как воплощение смерти, раб попал в античные демиурги; он изобретателен, хитер, непобедим, всемогущ.

У Еврипида призрак не только прологист, но и основное действующее лицо, — правда, появляющееся очень своеобразно, не так, как у Эсхила. Я говорю об Алкесте. Но сперва следует напомнить, что вся пьеса основана на чисто-мифологическом агоне жизни и смерти — на «прении» со Смертью Аполлона и на единоборстве со Смертью Геракла — двух разновидностей света

и огня, двух «светящихся», иллюзионных существ. Такова и Алкеста. Она на глазах зрителя и умирает, и приходит из смерти. Кто она, живая или мертвая? Это она сама или ее «тень»? — И то и другое одновременно. Как живая, она появляется у своего мужа. Как мертвая, она еще под покрывалом и лишена дара речи: два признака смерти у нее — она не говорит и не смотрит. Муж не догадывается, что это его жена, хотя она кажется ему именно его женой: «Увы мне, — говорит Адмет Гераклу, — уведи, ради богов, с глаз эту женщину, ибо мне представляется, что я, глядя на нее, вижу мою жену. Она мутит мое сердце, из глаз низвергаются ручьи (слез)...»[199] Геракл заставляет Адмета посмотреть на женщину. Сцена «смотрения» совпадает со сценой узнавания.

Геракл «показывает» умершую, «открывает» ее покрывало. «Взгляни на нее, — говорит он Адмету после того, как тот давно стоит возле нее и даже касается ее руками, — кажется ли она похожей на твою жену?»[200] Теперь Адмет восклицает: «О боги, что мне сказать? Это призрак невероятный! Жену ли я свою вижу по-настоящему?»[201] Геракл убеждает Адмета, что это не насмешка над ним бога, но что он «видит свою супругу» в этой женщине. «Смотри, — отвечает в стихомифии Адмет, — как бы она не оказалась привидением мертвеца»[202]. И дальше: «Но неужели я вижу свою супругу, которую я предал погребению?»[203] Убедившись со слов Геракла, что это и есть та, которую он никогда больше не надеялся «увидеть», Адмет радостно обращается к «глазу» и фигуре «любимейшей жены»[204]. Геракл велит ему ввести Алкесту внутрь дома: ведь вся эта сцена происходит перед дверьми.

Зрительный характер такой сцены подтверждается аналогиями у того же Еврипида в его двух «Ифигениях», в «Оресте», в «Гекубе», в «Медее».

18

Оригинальна, свежа, интересна трагедия Еврипида «Орест». Она начинается с того, что Ореста приносят на носилках в припадке. Его мучат эринии за матереубийство, и припадок его совершенно повторяет сцену из «Филоктета» или «Бешеного Геракла»: то же безумие, одержимость, глубокий сон, то же оберегание от шума. Аргосцы приговаривают Ореста и Электру к позорной смерти, но Пилад вливает в них мужество и советует сделать попытку убить Елену, поджечь город, погубить Гермиону, дочь Елены и Менелая. Орест так и поступает. Однако боги решили иначе. Елена чудесно исчезает, Гермиону спасает отец. Аполлон

распределяет судьбы действующих лиц: Орест, очистившись, получит аргосское царство и в жены Гермиону, Пилад — Электру.

«Орест» интересен тем, что представляет собой трагедию, сливающуюся с комедией, на что́ указывает и самое истолкование сюжета, и впечатления древних от этой пьесы[205] В комическом стиле освещена сцена Ореста и фригийца-труса, за которым гонится Орест с мечом.

Безумие Ореста — «болезнь» его[206], насланная подземными божествами, — в данной трагедии понимается в виде смерти. Электра так и говорит о брате: «Я без сна сижу при несчастном мертвеце, ведь он мертвец, поскольку находится у края жизни»[207] И Менелай при виде Ореста восклицает: «О боги, что вижу? Кого я зрю из покойников?»[208] Орест соглашается с Менелаем: «Ты сказал правильно: ведь я в несчастиях не живу, хоть и вижу свет»[209] Менелай поражается, как одичал Орест, как страшен взгляд его очей. «Мое тело исчезло, — говорит Орест, — только одно имя не покинуло меня»[210].

Трагедия открывается сценой, в которой сидящая около брата Электра высматривает приход Менелая, на которого она и Орест возлагают все свои надежды. Она все время «смотрит» на дорогу, ожидая, не «увидит» ли дядю. Но, вместо Менелая, появляется Елена. Электра «показывает» ей брата и себя. Затем приходит хор аргосских девушек, сверстниц Электры. Сцена Электры с хором напоминает «Филоктета»: и здесь хор «смотрит» на больного Ореста, который дрожит всем телом. Но вот он приходит в себя, но ненадолго. Его глаза дико вращаются; он «видит» не то, что есть на самом деле. Перед Орестом возникает «видение». Он указывает на него сестре и спрашивает, не видит ли это самое и она. О сцене с Менелаем я уже сказала. Она представляет собой, по форме, стихомифию, а по содержанию — «взирание» Менелая на «мертвого» Ореста, и в этом отношении дублирует сцену Электры с хором. Конечно, Еврипид понятийно смягчает мифический смысл образов: призраки и видения он обращает в галлюцинации или в сновидения. «Какими же призраками ты страдаешь (болеешь)?»[211] — спрашивает Ореста Менелай и узнает, что в ночных видениях Оресту мерещились эринии. Видения во сне — это понятийная замена миражей, верней, миражи, понятийно понятые; у трагиков они фигурируют вместо мифических призраков и всегда выполняют конструктивную функцию (например, сновидение Атоссы в «Персах» Эсхила), как в эллинистическом романе они — простая реминисценция мифов. Здесь, в «Оресте», призраки не появляются в виде действующих лиц, мертвого отца не вызывают на землю, как Дария в «Персах». Однако и здесь Орест и Электра обращаются к тени

убитого отца, говорят с ней, клянутся ей, приносят ей свои слезы и жалобы: понятие сделало из мифического образа обрядовую сцену.

Когда Электра узнает о предстоящей брату и ей смерти, она поднимает «женские вопли»: «Горе мне! Ведь перед могилой видя тебя, поднимаю стоны, брат, перед костром мертвых!»[212]. Видя в глазах Ореста последний взгляд, она плачет и убивается.

Эти слова, понятийно передаваемые Еврипидом, воссоздают ту же сцену «взирания» на мертвеца, которая столько раз уже появлялась, заглушенная и переработанная понятиями у трагиков, но в своем чистом образном виде изображалась у Феокрита в обрядовом «смотрении» на умершего Адониса. Вот почему лексика таких сцен пестрит зрительными терминами «видеть», «смотреть», «зреть», «взирать», «глаза», «вид», «взгляд».

19

Есть в «Оресте» и выразительная сцена агона у замкнутых дверей. Приходит Менелай и велит слугам отпереть двери своего дома: «Пусть кто-нибудь откроет дом! Слугам я говорю — оттолкнуть эти ворота!»[213] Но Орест издевательски не пускает Менелая спасти жену и дочь. «Эй ты, Менелай! — кричит он. — Не смей касаться рукой этих засовов! Иначе я сокрушу тебе голову карнизом... Засовы, которые задерживают тебя в твоем старании скорей прийти на помощь, скреплены рычагами, чтоб ты не мог проникнуть внутрь дома!»[214].

Такие агоны у ворот и дверей трудно назвать перебранкой или препирательством. Когда они даются в своем непосредственном виде, в загробных таинствах, их формой служит настоящий бой, врукопашную, то побоище-поединок, который воспроизведен в своем исконном виде у Эсхила в его «Семи». Битвенный характер таких агонов возле закрытых дверей сказывается и в том, что он почти всегда у трагиков носит форму стихомифии; и если в древней комедии словесный агон неизменно переходит в побоище, то в трагедии стихомифия всегда служит целям словесного агона.

В «Оресте» разбираемая сцена — стихомифия — носит бурный характер. Орест и Менелай словесно нападают друг на друга, покрывая один другого бранью. Стихомифия, переходящая из переменных строк в диалогические полустроки, принимает форму древнейших своих разновидностей; судя по Эсхилу, такие «вторящие» полустроки двух действующих лиц, произносивших по половине общей фразы, представляли собой плачи. У Еврипида полустрочная стихомифия между Орестом и Менелаем имеет своей темой убийство Гермионы и умерщвление Ореста.

Препирательство двух героев носит понятийную, как бы реалистическую форму распри и мести двух людей. Но эта понятийная форма вырастает из образно-мифологической. Под распрей людей лежит ярость стихий, главным образом ярость огня, играющая такую большую роль в конструктивной фактуре трагедии. Дом Менелая — образный объект «распри», а разъяренный огонь представлен в образе разбушевавшегося пламени, пожара. Орест, воплощение гнева, бушующей ярости и мщения, охвачен безудержной жаждой разрушения («Я не утомлюсь убивать злодеев вовек»[215]). Он устремляется зажечь в доме Менелая пожар, убить Елену, заколоть Гермиону. Уже дом охвачен пламенем и дымом; Гермиона держит наготове меч у своего горла. Мятущийся, взволнованный Менелай — понятийная форма мифологического «дома», озаренного факелами и пожаром.

В зооморфном плане Орест и Электра — «два льва» (как Филоктет и Неоптолем!)[216] Много раз Орест получает эпитет «матереубийственного дракона»[217] и в этом смысле приближается к «дракону» Пенфею, тоже «матереубийственному», только в смысле жертвы. Пожар Ореста следует сопоставить с пожаром Пенфея и пожаром Геракла, верней, Бешенства, этой разрушительной стихии огня, которой охвачены равно и Пенфей, и Геракл, и Орест, мифические ипостаси «пламени». Многочисленные обозначения болезни Ореста в виде «люссы»[218] говорят о том, что Орест так же воплощает Лютту, как и Геракл; возможно, что Геракл — паредр Лютты, которая для Ореста олицетворена в сестре, Электре. Недаром и Электра рядом с братом поджигает дом; недаром и она «лишается разума» при виде безумных глаз брата[219]

В «Оресте» имеются обычные для жертвы «мольбы». В роли «умоляющих» выступают Орест с Электрой; Орест, гикет за сестру, «молит» у колен Елены о спасении их из смерти. Побиение камнями — типичная смерть фармаков-гибристов, на которую осуждены матереубийцы. Желая избежать такой позорной смерти, Орест готов повеситься или заколоть себя. Для него (как для Аякса) имеется один решающий день, в который должна исполниться его судьба. Но Аякс именно в такой день и кончает с собой, а Орест только дает обещание заклать себя и Электру «в этот самый день»[220] Такие «в обе стороны глядящие» дни, дни — пределы и межи, хорошо известны по многочисленным обрядам: по одну их сторону лежит смерть, старый год и все «старое», а по другую — рождение молодой и новой жизни[221]. Именно этот образ выражен в «дверях» и «воротах», то закрытых, то открывающихся. В «Филоктете» он дан в виде дипилона, двувратной пещеры, входы в которую расположены с противоположных сторон (ср. лики Януса и образ всякого «порога»).

Жертва, страждущая от черствости и жестокости Менелая-гибриста, Орест сам творит гибрис. Как носитель скверны (миасмы), он должен быть позорно умерщвлен. По мифу, ему еще следует быть осмеянным. В рационализиции мифа Еврипидом это выглядит так: кто-то сказал Менелаю, что Елена вовсе не убита, «но исчезла, сделавшись невидимой»[222], и эту «пустую басню»[223] Менелай считает выдумкой Ореста, достойной «большого смеха»[224]. Однако именно «пустая басня» отражает мифологическую действительность. Елене, как мы знаем, всегда сопутствовала двойная природа — подлинная и мнимая, — и в решительный момент оказывалось, что погибала не сама Елена, а лишь ее призрак, «невидимо исчезавший». Это-то и делало «подвиг» Ореста смешным, — подобно тому как смешно убиение Аяксом, вместо Атридов, двух баранов. Так смешон и Пенфей, проколовший мечом не Диониса, а его призрак.

20

В «Медее» Еврипида круг мифологических мотивов примерно тот же, что в «Бешеном Геракле» или «Оресте». Гибрис нанес Язон Медее: привезя ее из далекой родины, которую Медея предала ради Язона, и произведя от нее на свет детей, Язон вздумал жениться на дочери Креонта; и вот Креонт собирается изгнать Медею из Коринфа. Медея поругана. Но не ревность, в европейском смысле, движет ее дикими поступками, а реакция на гибрис Язона, который надругался над Медеей, еще недавно преступившей ради него все «установления». Язон клятвопреступник и обманщик гостя. В поисках мести Медея останавливается на том, что может ударить по Язону с наибольшей силой — на убийстве их детей и уничтожении его избранницы. Таков, вкратце, сюжет у Еврипида. Однако мифический конец оставлен Еврипидом в неприкосновенности: после детоубийства и коварного умерщвления соперницы Медея уносится на небесной колеснице Солнца, запряженной крылатыми драконами.

Бурные, исступленные чувства Медеи изображаются трагедией как «мания», как одержимость, неистовство, как «болезнь». Несмотря на то что между Медеей и Аяксом нет ничего общего в понятийном понимании двух трагических сюжетов, мифологические образы характеризуют обоих одинаково. И Медею, как Аякса, охраняют, не спускают с нее глаз, чтоб она не совершила убийства. И Медея имеет «дикий нрав» (ἦθος, о котором говорит Аякс — дурное, непреклонное самоволие) и «мрачную природу необузданного ума». Надменная необузданность (αὐθάδεια) — это особая черта крутого нрава, ничем не смягчаемого, суровая ди-

кость чувств, своеобразное железное и жестокое упрямство. Такая вот необузданность и «нравность» — черты и Аякса, и Филоктета, и Медеи. В мифологической образности дикость, мрачность, несмягчаемость, необузданность характеризуют обычно смерть; греческие слова вносят образный колорит, который утрачивается в современных переводах; например, общая основа в понятиях «ненавистный, мрачный», «ненавидеть», Стикс, река смерти (στυγερός).

Медея не гречанка, а «варварка». Она имеет характер не цивилизованной женщины, а тигрицы, которая пышет неукротимой злобой. У нее «дикий нрав»[225], «бычье состояние»[226], она «львица»[227], «детоубийственная, мерзостная львица»[228]; коварная, козноделка, она чтит лишь Гекату, и ее тяжкий, свирепый гнев никогда пройти не может, пока полностью не насытится злом. Отношения Медеи и Язона названы теми знакомыми терминами «ненависти» (νεῖκος) и «распри» (ἔρις)[229], которые фигурируют и в греческой философии, и в греческих космогониях, как только заходит речь о распаде «перво-элементов» или борьбе стихий. Каждая греческая трагедия, какова бы ни была ее тема, всегда называет центральный конфликт «ненавистью» и «распрей».

Подобно большинству героев греческой трагедии, Медея воплощает разрушительную стихию огня-смерти. Разновидность Гекаты, она волшебница и владеет чарами и зельем, умеет укрощать чудовищ, но и творить козни и коварства. Эрос пронзил ее «неизбежными стрелами», «заставив спасти тело»[230] Язона: это тот мрачный Эрос-смерть, который всегда воспевался в греческой лирике, но и в трагедии Эрос — космическая сила, разрушительная сторона света. Медея — внучка Солнца, жившая «у последних пределов земли»[231] (понятийно: иностранка). Как огонь-смерть, она совершает два ужасных деяния: убивает своих детей и коварно сожигает соперницу. Своих детей убивал и бешеный Геракл, такое же воплощение яростного огня, но понятийная мотивировка там иная, лишенная этизма. Здесь, в «Медее», неистовая героиня делает то же, что и Агава, но в виде сознательной мести. Погибают невинные, как это любит показывать Еврипид; погибают «агнцы».

Медея убивает детей внутри запертого дома. Когда приходит Язон, хор говорит ему: «Открыв двери, ты узришь убийство твоих детей»[232]. Начинается сцена, аналогичная «Оресту». Взволнованный Язон силится проникнуть в дом. Он зовет слуг и велит им отомкнуть засовы, освободить скрепы, «чтоб я увидел двойное горе»[233] (смерть двух мальчиков, ср. сцену в «Ипполите», где Тезей велит рабам разбить засовы ворот, чтоб распахнуть двери и увидеть зрелище мертвого сына). Медея преграждает Язону до-

рогу. «Что ты рвешь и выламываешь эти двери, — иронизирует она, — что ты разыскиваешь мертвецов и меня, свершившую это? Прекрати этот труд! А если во мне имеешь нужду, говори, что тебе надо, но рукой не смей трогать меня»[234]. Эти последние слова говорят о том, что Язон пытался наброситься на Медею: остаток былой битвы, замененной у Еврипида словесной бурной бранью.

21

Второе злодеяние Медеи состояло в том, что она подослала сопернице богатую одежду и золотой венец, пропитанные особым ядом: как только убор был надет, соперница оказалась объята пламенем. Золотой венок — это огненный венок. В мифе образы говорят об уничтожении огненного космоса-женщины. У Еврипида рассказ о гибели в огне дочери Креонта ведет вестник. Его наррация носит логический, понятийный характер. Все же световые, зрительные образы сохранились и в речи вестника. Так, жертва не может оторвать взора от сияющих подарков; она часто, долго и пристально «смотрит» на них своими «очами». Нарядившись в пестрый наряд и украсив локоны золотым венцом, она «поправила волосы в блестящем зеркале, улыбаясь лишенному души подобию своего тела»[235] Но тут открылось «зрелище», которое «страшно было видеть»[236]: побледнев, вся в конвульсиях, жертва упала на пол, и глаза ее стали дико вращаться, изо рта побежала пена. «Страшное зрелище» огненной смерти имело все те черты, которыми характеризовались припадок Филоктета, безумие Геракла и Аякса, одержимость Ореста. Но то, что у тех — глубокий сон, то у дочери Креонта — смерть.

Пестрый наряд и золотой венец только «по виду» казались красивы. На самом деле это была не «красота», а мучительная пагуба, смерть-пламя. Точно так же и тело жертвы в «блестящем зеркале» не имело души, а являлось пустым «подобием» (εἰκών). Дочь Креонта «смотрит» в него и «видит» не себя, но свое подобие. У Еврипида мифологический образ рационализирован. Он говорит другое: дочь Креонта — воплощение огня-смерти, и губительный ее наряд призрачен, весь сотканный из смертоносного пламени, и вся она в этом уборе — пустое подобие, не узнавшее ни брака, ни красоты, ни чадородия. Как это ни противоречит понятийному смыслу сюжета, но соперница Медеи — та же Медея, только в аспекте гибели. Сама же Медея между тем возносится на солнечной колеснице; вопреки всякому этическому смыслу эту убийцу ждет новый брак, эту детоубийцу — новые роды.

Понятийный смысл «Медеи» имел под собой другой смысл, мифологического образа: распрю двух миров — двух женщин («соперниц»), уничтожение в пламени одной и возрождение на небе другой.

Этот самый образ лежит и в основе понятийного сюжета «Трахинянок». У Софокла огненным, умирающим носителем «болезни» является Геракл, в образе которого объединяются черты пагубного Эроса и безумного Геракла. Здесь, у Софокла, героиня — кроткое существо, пассивное орудие Эроса, а герой — жертва своей кроткой и любящей жены. Волшебный огненный плащ воспламеняет и сжигает живого Геракла, который спасает себя тем, что велит сжечь себя на костре. Выдвинутый Еврипидом мотив соперничества двух женщин и мщения Медеи у Софокла стерт, зато мотив огненного подарка занимает в «Трахинянках» основное место. В трагедии Софокла семантика плаща носит, так сказать, откровенный характер. Этот плащ омочен кровью звериного чудовища — во-первых. Во-вторых, он боится огня, тепла и солнечного света и должен находиться во мраке, в самых потайных местах. Яд, которым он пропитан, все разрушает, куда ни упадет его капля. Из земли, на том месте, где лежит омоченный им кусок шерсти, вскипает пена, подобная вину.

В понятийной переработке трагиков исступленные герои трясутся, изрыгают пену, падают ниц, меняются в лице, истекают потом, сгорают или совершают убийства. У Софокла сам плащ Геракла — это покрывало смерти, звериной огненной, ядовитой крови, всеистребляющей, клокочущей пеной, изменяющей вид и цвет, к чему ни прикоснется, кровавого огня, который боится тепла и света и лежит в самых скрытых, потайных глубинах, это кровь «влюбленного» и мстящего зверя, орудие в руках «любящей» жены — воплощение Эроса.

В «Трахинянках» имеется такой же эпизод оберегания сна больного героя, как в «Филоктете», «Оресте», «Геракле». Везде проводит эту сцену хор со вторым солистом. И везде речь идет о том, чтоб не будить уснувшего страдальца. Из «Трахинянок» видно, что «пробуждение» имело первоначально в виду не живого, а мертвого, погруженного в «глубокий сон» героя. Его нельзя «будить», он должен «проснуться» сам, и неизменно тут же, на сцене, просыпается. Единственная трагедия, где героя пробуждают, — это «Рес».

Медея не впускает Язона внутрь дома, где лежат их мертвые дети. Не впускает и Орест Менелая. Однако я не раз указывала, что в ряде трагедий смерть дается в виде «взирания» со стороны, из засады или в щелку двери, на умерших. Именно таким манером няня Деяниры «подсматривает», как та кончает с собой. Деянира «скрывает» себя внутри дома, «чтоб кто-нибудь ее не

увидел»[237] Но спрятавшаяся няня подстерегала «тайным глазом»[238]. И вот она «видит», как Деянира бросилась на ложе Геракла и вознамерилась покончить с собой. Верная рабыня вскакивает и бежит что есть силы за сыном Деяниры, но, когда они возвращаются, они «видят» несчастную, уже пронзенную мечом.

Этим рассказом няня выполняет роль вестника. Да оно и понятно: вестник извещает о том, что лично, своими глазами видел. В «Гикетидах» Еврипида он так и называет себя «зрителем» и дальше передает о «виденном» им. Зритель пассивно смотрит, видя перед собой картину смерти. В после-понятийный период он смотрит на происходящее на сцене. Однако, как высоко мы ни расценивали бы античную трагедию, мы не должны проходить мимо того, что она занимается убийствами, смертями и умерщвлениями и что каждый ее протагонист либо убийца, либо убитый. Варварские темы греческой трагедии — эти изрубленные Лихасы, зарезанные матерью или отцом маленькие дети, головы без туловища Пенфеев, молодые девушки, со славой и гордостью сожигаемые на кострах, из-за денег убиваемые и потопляемые Полидоры, заживо погребаемые Антигоны, все эти человеческие жертвоприношения, матере- и мужеубийства, детоубийства и так дальше, и так дальше... кровавые, варварские темы греческой трагедии объясняются именно тем, что зрительный греческий театр — балаган — был панорамой, скрытой за пологом или за дверью смерти, но смерти не людей, а мифических существ, в которых воплощались стихии и силы внешней природы. Образы были гуманнее понятий, потому что они принадлежали доклассовому обществу.

22

Чтоб покончить с Еврипидом, я хочу еще остановиться на «Гекубе» и двух «Ифигениях», но главным образом на некоторых отдельных, интересующих меня визионарных моментах.

«Гекуба»... В этой сумрачной трагедии, овеянной смертями и ужасами, роль призрачности очень велика. Пролог убитого Полидора, привидения, говорит уже о том, что «призрак» и «мертвец» мыслились в виде тождества: призрак и был мертвецом, как «лишенное души подобие тела».

Гекуба переживает катастрофу за катастрофой. Потеряв детей, мужа, царство, Трою, она становится рабыней. Согбенная горем и старостью, одряхлевшая, она продолжает быть мишенью злой судьбы. Два последних несчастья ждут ее. У нее остались кроме обреченной Кассандры только юный сын Полидор и молодая дочь Поликсена; так вот, Поликсену заживо приносят в

жертву ее умершему жениху, Ахиллу, а Полидора коварно убивает и бросает в море непогребенным Полиместор («многозамышляющий», «хитрый» — эпитет смерти), ксен Приама, польстившийся на золото (при падении Трои Приам переслал ему со своим сыном, Полидором, золото на хранение). Одно осталось у Гекубы — месть. Она притворяется, что хочет передать Полиместору клад, завлекает его с двумя детьми в дом и там с помощью троянок убивает детей, а его самого ослепляет. Гекубе покровительствует Агамемнон, допустивший, чтоб это мщение свершилось. Став слепцом, Полиместор получает дар предвидения и пророчит Агамемнону и Гекубе об ожидающей их гибели. За дерзость Агамемнон велит рабам схватить слепца и выбросить вон на необитаемый остров.

Итак, Полиместор должен кончить тем, с чего начинает Филоктет. Эта фигура воплощает образ смерти. Мотив «клада», «золота» отводит к «богатству», которым характеризуются подземные владыки. Коварство, вероломство, нарушение божеских установлений понятийно описывают Полиместора, исходя из мифологического образа. Филоктет покинет Лемнос, исцелится, получит славу; Полиместор лишится богатства и детей и будет жить слепым на одиноком, никем не обитаемом острове. Филоктет перейдет из смерти в жизнь, Полиместор — из жизни в смерть.

В «Гекубе», овеянной смертью, сохранились, как я сказала, призраки, сны, видения. Смерти Поликсены потребовал призрак Ахилла. Призрак Полидора является на сцену. Подобный пример мы имеем еще в «Эвменидах» Эсхила, тоже посвященных подземным богиням; и в этой трагедии на сцену является призрак убитой Клитемнестры, и в «Эвменидах» действие открывается картиной общего сна. Сама собой напрашивается аналогия и с «Персами», где призрак Дария выходит непосредственно из могилы и где сновидение Атоссы предвещает исход трагедии. Так и Гекуба все время видит вещие сны, во время которых ей является тень ее умерщвленного сына: это видения (ὄψεις) и привидения (φάσματα). Когда труп приносят матери, происходит типологическая для трагедии сцена «взирания». Месть над Полиместором совершается «внутри» дома; и здесь идет речь об открытии дверей, за которыми лежат жертвы, и о «зрелище» гибели.

Показательно, что погубленный, фактически убитый Полиместор является в роли вестника о самом себе, подобно Менелаю в «Елене» или тут же, в «Гекубе», убитому Полидору. Полиместор произносит речь, в которой предсказывает судьбу своих губителей — Гекубы и Агамемнона. Будущее время тут подсказано понятийным осмыслением. На самом деле в мифологическом плане смерть «открывает», «показывает» убийство Агамемнона, новые беды Гекубы. Недаром греческие «пророки» получают дар

провидения или в слепоте, или в посещении преисподней — в смерти.

В «Гекубе» так мрачен сюжет потому, что главные в ней действующие лица — воплощения смерти. Гекуба (по-гречески Гекаба) сродни Гекате, «далекой», божеству смерти и привидений, ночному светилу[239] Поликсена, «много-гостеприимная», и Полидор, «много-дарящий», — эпитетные воплощения подземных богов. Из драмы мертвецов вырос понятийный сюжет о людях, которых сделали мертвецами. Варварские сюжеты греческой трагедии никогда не получили бы существования, если б не строились на мифических образах. Во времена Еврипида не приносили в жертву людей, а для убийц существовали суды.

23

На мотивах человеческого жертвоприношения Еврипид построил своих обеих «Ифигений». Одна из них, «Таврическая», по сюжету схожа с «Еленой», только роль Феоклимена тут у Фоанта, а роль мужа героини, Менелая, у брата ее, Ореста. Как Менелай, Орест нечаянно попадает в страну, где приносят эллинов в жертву. Это несчастье оказывается неожиданным счастьем: как Менелай жену, так Орест находит здесь свою сестру. Они обманывают местного царя и бегут на корабле, захватив с собой кумир Артемиды-Афины.

В прологе Ифигения входит внутрь дома, желая принести брату заупокойные возлияния. Она видела ночное видение: сотряслась земля, родительский дом упал, и из всех разрушенных частей уцелел один столб, принявший вид человека. Ифигения истолковала этот сон как гибель Ореста: столбы (подпоры дома), говорит она, — это мужское потомство дома, а во сне она омыла этот столб, как покойника. Но вот появляются Орест с Пиладом. Они начинают высматривать, нет ли человеческих следов. Эта сцена напоминает приход Одиссея и Неоптолема к Филоктету, но также и приход Афины и Одиссея к Аяксу.

«Смотри, — говорит Орест другу, — подстереги, нет ли человеческого следа»[240]. Пилад отвечает: «Смотрю, рассматриваю, обращая глаз всюду»[241]. Они «видят» перед собой страшный дом кровожадной богини, в котором алтарь залит человеческой кровью, а карнизы увешаны доспехами убитых. Орест спрашивает Пилада, «видит» ли он это, и прибавляет, что следует «хорошенько рассмотреть, обводя глаз во все стороны»[242]. Эта сцена «рассматривания» у дверей дома смерти носит и здесь типологическую форму стихомифии.

Как ни хочет Орест избежать жертвенного ножа и скрыться, никем не замеченный, — его находят пастухи. Один из них при-

ходит к Ифигении, жрице кровожадной богини, с вестью об этом. Он описывает припадок Ореста в обычных выражениях: терзаемый эриниями, Орест находится в исступлении, изрыгает пену, весь сотрясается, стонет, вертит головой. С криком он спрашивает друга: «Пилад, зришь ли ты эту? Разве ты не видишь вот эту драконшу Аида, которая хочет меня убить, вооруженная против меня страшными змеями?»[243] Всю эту сцену привидений Ореста «подсматривает» пастух.

Нельзя не обратить внимания на сходство всех этих падающих, сотрясающихся и исступленных героев трагедии — не одного, конечно, Ореста — с падающими домами, с землетрясениями, с обломками разрушенных стен, карнизов и столбов. Герои трагедий в состоянии приступов «мании» и припадков «болезни» — это понятийная обработка мифологических эсхатологий, сотрясения космосов и «домов». Пенфей из «Вакханок» и Орест из «Ифигении Таврической» — разительные примеры понятий, созданных образами.

Дальнейший ход сюжета известен. Ифигения измышляет обманное очищение от скверны, занесенной приходом матереубийцы. Она, как жрица, велит «не глядеть» на обряды, которые будет совершать в море. Благодаря этой лжи ей удается бежать с Орестом и Пиладом. Погоня уже не играет роли: Афина останавливает месть Фоанта.

Обман Ифигении типичен для трагедии, и его позволительно обобщить. Как в паллиате мираж, морока и надувательство, так в трагедии обманы богов (например, Афины в «Аяксе» или в «Ресе») и ложь положительных героев представляют собой понятийную переработку «призрачности» и «мнимости». Не всегда выступают видения, сны, приходы призраков с того света, подобия людей — в обманах дается тот же мнимый план, подражающий истинному, но на самом деле имеющий не его суть, а только одно внешнее сходство. У Еврипида, близкого по времени к средней комедии, этого иллюзионного элемента больше, чем у Эсхила и Софокла.

Выше я говорила, что в «Вакханках» вестник делает безнаказанно то самое, за что гибнет Пенфей: он «подсматривает» оргии менад. То же «кощунство» совершает и вестник в «Ифигении Таврической». Сперва он берет весь очистительный обряд Ифигении под «подозрение». Затем он начинает «подсматривать». Сам он испуган тем, что «видит» недозволенное, а потому, вместе с товарищами, сидит тихо. Так они «смотрят» втихомолку на происходящее, пока не «видят» хитрого обмана Ифигении. Трагические вестники, «зрящие» со стороны, часто называют «виденные» ими картины «чудом». Зрительное значение этого термина я уже разъясняла. В «Ифигении Таврической» не вестник,

а Фоант восклицает: «О чудо! Как назвать мне тебя больше?»[244] — в ответ на слова вестника о спасении Ифигенией того самого Ореста, которого она только что приносила в жертву. В устах Фоанта образ «чуда» обратился в понятие.

24

Напротив, в «Ифигении Авлидской» вестник повествует о том, что «внезапно можно было увидеть чудо»[245]: когда Ифигению следовало заколоть, она неведомо куда исчезла. В это время все «увидели» по воле бога «неожиданный призрак, которому никогда не поверил бы тот, кто его не видел»[246] Это была лань, рослая и красивая по «виду», которую все «увидели» (в оригинале «по виду» значит «по зрелищу», то есть «по зрительному внешнему виду»). Кровь этой лани и была пролита на алтарь божества вместо Ифигении. «Я пришел, — заканчивает посланный Агамемноном вестник, — и рассказываю на основании того, что сам видел это дело. Боги спасают тех, кого любят. Ведь в один и тот же день я видел твое дитя и умершей и зрячей»[247] Видеть — это значит жить; «зрячая» — оппозиция к «умершая». Оттого-то Ифигения «молит» отца на коленях, со слезами, чтоб он не убивал ее: «ведь приятно зреть свет, а то, что под землей, ты не заставишь меня видеть»[248], и «самое приятное для людей — взирать на этот свет, а на то, что внизу, — нисколько (не приятно)»[249] Таким образом, есть два рода «взирания»: можно «видеть» свет — можно «видеть» тьму. Трагедия показывает много примеров и того, и другого. В сценах у дверей, в «очевидении» вестников обычно идет речь о зрелищах смерти. Но всюду, где «чудо», сияет «свет».

Мне уже приходилось указывать, что «дверь» означала тот «горизонт», ту «межу», которые смотрели в противоположные стороны света и мрака и образно выражали точку «предела»[250]. В этом отношении их семантика полностью соответствовала тому «решающему дню», который незримо дает о себе знать в каждой трагедии. В один и тот же день Ифигения и умирает, и остается живой. Этот мифологический образ смены света и мрака понимается трагиками рационалистически. Из него образуются понятия «единства времени», впоследствии обязательного для трагедии, наряду с другими единствами. Во всяком случае, то, что означает пространственный образ «двери», то означает и временной образ «дня».

В «Ифигении Авлидской» имеется и сцена «распри» двух братьев, Агамемнона и Менелая, оформленная в особенно древнюю стихомифию — тетраметро-трохеическую[251]. Из слов Мене-

лая, обращенных к старому рабу: «Я скипетром быстро окровавлю твою голову»[252], из выхватывания письма силой можно заключить, что и ямбическая стихомифия между рабом и Менелаем проходила в форме действенного поединка. Элементы единоборства остались и в словесном поединке между двумя Атридами: Агамемнон спрашивает Менелая, зачем тот применяет насилие, и велит ему «убрать руки от письма»[253] (смягчение мотива «убрать руки прочь»). Но Менелай срывает с письма печать и насильно вскрывает его. Этот эпизод чрезвычайно интересен, так как он показывает построение понятия на базе мифологического образа: из сцены битвы у закрытых дверей и насильственного их открытия, со срыванием запоров, образовалась сцена вскрытия письма, срывания печати и словесной брани Начинается этот эпизод тем, что на шум, поднятый рабом, из рук которого Менелай выхватил письмо, пришел Агамемнон. «Что это? — спрашивает он. — Что за шум в дверях и непристойность слов?»[254] Сцена, следовательно, происходила у дверей и носила буйный характер. В ответ на упрек в насилии Менелай неожиданно предлагает, чтоб Агамемнон «посмотрел на него»[255] Агамемнон резонно возражает: «Но разве я из боязни закрываю глаза, будучи сыном Атрея?»[256] — «Ты видишь это письмо, служанку мерзейших начертаний?»[257] — спрашивает Менелай. «Вижу, — отвечает Агамемнон, — но прежде всего освободи его от твоих рук (убери твои руки)»[258]. Агамемнон не может себе представить, чтоб Менелай решился сорвать с письма печать. Но тот «открыл письмо, чтоб причинить боль»[259] брату.

Термины «закрывать», «открывать», «видеть», «взирать» относятся тут к письму и к Менелаю, но не к смерти. Между тем Менелай — грубое воплощение смерти, ее насилия и злобы, а письмо в данном сюжете — орудие Менелая, несущее в обманной форме умерщвление Ифигении. То, что служило в мифе обычными выражениями образа — «обман», «дощечка», «злой царь», то в понятии приняло характер аморального поведения, дурного нрава, письма. Если в мифе Геракл бьется у врат смерти с Кербером, то в понятийном сюжете герой ссорится у дверей дома с негодяем.

Интересна в этой трагедии и первая песнь хора. Она довольно необычна. Хор халкидских женщин рассказывает о том, что он пришел издалека, покинув свою родину, вслед за мужьями, отплывшими с Агамемноном отвоевывать Елену. Весь их рассказ — это поэтический «каталог» кораблей и кормчих, которых «увидели» женщины. Зрительные термины фигурируют в этой одной песне двенадцать раз. Здесь же идет речь о «несказанном зрелище — женском взгляде глаз»[260], о «благоприятном призраке» Паллады, о «чуде для людей», о «виде бычьеного изобра-

жения кормы»[261] Глубокая архаика лежит в образной подоснове этого хора, в корне переосмысленного Еврипидом. Словно вестник, этот женский хор перечисляет все «виденное» им в далеких морских странствиях — все эти корабли, всех необыкновенных предводителей. Элементы этнографических преувеличений, изумления перед заморскими необыкновенными героями не совсем стерты в этом хоре. С точки зрения реальности содержание этой песни не выдерживает никакой критики. Жены не следовали за своими мужьями в Троянском походе и не могли цельным халкидским коллективом совершать морское путешествие, чтоб повидать всех прославленных ахейских героев. Нереальна и побудительная причина их прибытия именно в Авлиду — якобы для того, чтоб посмотреть на ахейский флот и его вождей. Скорей можно бы предположить нечто иное: что функция древнейшего хора состояла в прибытии издалека и в рассказе о «виденном», по большей части о зрительном «чуде», то есть о чем-то прекрасном, лучезарном. Но о функции хора я скажу ниже.

25

Обращаясь от Еврипида опять к Софоклу и Эсхилу, можно распространить сделанные наблюдения почти на все трагедии. Первая песня хора в «Эдипе в Колоне» носит зрительный характер. Хор «высматривает» и выслеживает, ищет глазами Эдипа, говоря друг другу: «Взгляни! Кто он был? Где находится? Куда стремительно удалился — из всех, из всех самый ненасытнейший? Выведай, высмотри его, взгляни повсюду!»[262]. Но афинские старцы не могут найти Эдипа, как ни «осматривают» всю рощу вдоль и поперек. И вдруг Эдип говорит им: «Этот тот — я: ведь голосом я вижу изреченное»[263] — «Увы, увы! — отвечают старцы. — Страшно на тебя взирать, страшно тебя слушать»[264].

Действительно, хор сперва «смотрит», но «не видит». Место действия, куда пришел Эдип, — это священная роща эриний. Царство смерти характеризуется здесь в виде «бесследной рощи»[265], то есть в понятийном значении заповедной, «без тропы». Старцы ступают по ней благоговейно, «безвзглядно, беззвучно, бессловесно»[266]. В слепое царство смерти приходит слепой Эдип. Весь сюжет трагедии, в сущности, есть понятийное развертыванье одного этого образа умирания Эдипа. Но образ строится конкретно и единично. Он не знает никакого «умирания». Для него «умирание» есть приход определенного существа в определенную страну. Смерть выражается для него в наружности этого существа — слепота, рубище, старость[267]; в положении этого существа — изгнание; в характеристике страны — лишена следов

и троп, звуков и взглядов. Приход сюда Эдипа есть завершение его жизни, предуказанное его судьбой. В конце трагедии он идет на крутизну, спускающуюся в преисподнюю, и оттуда невидимо исчезает. На эту смерть было недозволено «взирать», и ее никто «не видел». Нельзя было говорить, и она произошла беззвучно. Теперь Эдип получил «благо-тенистое ложе»[268]. Эта лишенная света, из «тени» состоящая постель находится «под землей, на вечные времена». «О отец, о милый, о ты, навеки нашедший под землей мрак!»[269] — восклицает Антигона в траурном плаче по отце. Парный этот плач двух дочерей Эдипа, Антигоны и Исмены, состоит из песенных строк, разбитых на полустроки, каждая из которых принадлежит попеременно то одной сироте, то другой: как всегда в греческой трагедии, формальное построение структурных частей полностью соответствует не только смысловому содержанию данного места, но даже лицам, его поющим.

В этом плаче, напоминающем плач Антигоны и Исмены в «Семи» Эсхила, говорится о страстном желании Антигоны «увидеть подземное жилище»[270].(дословно «очаг») отца. «Но разве ты не видишь, — говорит Исмена Антигоне, — как он (отец) пал непогребенный, лишенный всего?»[271]. Значение зрительности этих образов уже стерто, потому что оно полностью легло основой нового, понятийного значения. Но и тут речь шла о «взирании» на мертвого. Это «зрение смерти» (в активно-пассивном смысле) выражено в словах Эдипа, когда он, обращаясь к преисподней, называет ее «бессветным светом»[272]. Слепой Эдип олицетворяет именно этот «свет без света», глаза без зрячести. Трагедия показывает, что можно видеть свет — и можно видеть «бессветность», мрак[273] Паллиата вводит по большей части лицезрение «живых» картин, панорам, сияющей красоты, трагедия — картин смерти. Их форма — рассказ вестника или стихомифийные плачи, по преимуществу в развязке.

Что до рассказа вестника, то он начинается с изумления перед «чудом». Подземный Зевс, вызвав ужас у дочерей Эдипа, дал знак страдальцу ударом из-под земли, что пора расставаться с жизнью. Собственно, рассказ вестника изображает смерть Эдипа заживо. Слепец приходит к месту, ведущему в преисподнюю, совершает обряд собственного омовения, облачения и даже заупокойных возлияний, слышит подземный гром («горький звук»[274]), видит дочерей, упавших к его коленям и начавших похоронные вопли. Затем в полной тишине вдруг раздается потусторонний голос, заставляющий волосы стать дыбом: подземное божество зовет и торопит Эдипа, только что простившегося со своими дочерьми. Тогда Эдип всех удаляет, свершая таинство своей смерти в присутствии одного Тезея, афинского царя. Его чудес-

ное исчезновение названо τὰ δρώμενα — термином, который прилагался к мистериальным и священным «действам». Все, кроме Тезея, отошли, заливаясь слезами. Когда же вестник и дочери Эдипа оглянулись, они «увидели со своего места, что этот муж (Эдип) уже больше нигде не присутствовал»[275] (в оригинале более древняя конструкция, сохранившая «телесность» исчезновения: «мы увидели оттуда того мужа, который больше нигде не был налицо»), Тезей же стоял с закрытыми рукой глазами, «словно при появлении чего-то страшного он не в силах был смотреть»[276]. Но вот вестник и остальные «увидели», как Тезей упал ниц, преклонившись перед землей и перед Олимпом. И заканчивает вестник той же ссылкой на чудо: «Какой участью Эдип погиб, ни один из смертных не мог бы объяснить, кроме Тезея, ибо никто не убил его, ни огненосный перун бога, ни взволновавшаяся морская буря — их не было в тот момент, — но или был послан богами какой-либо провожатый, или по благоволению подземных богов расступилась лишенная света ступень земли»[277] И для детей Эдипа наступила гибель, изображаемая как слепота: «губительная ночь сошла на наши глаза»[278] Дети переживают участь отца. Понятийно это метафоры горя, но образно — конкретные поступки стихий вроде ночи, сошедшей, ступившей на глаза Антигоны и Исмены. Обе дочери, оплакивая отца, говорят об ожидающей их участи, когда они, лишенные пропитания, будут бродить у пределов земли или «носиться морским прибоем»[279] «О, если бы кровавый Аид взял меня, несчастную, к отцу!»[280] — восклицает Исмена.

Понятия распределяют образы, но не уничтожают их. Один и тот же образ может обратиться в метафору, или остаться в языке, или лечь основой сюжета. Часто образ, потеряв свое мифическое значение, наделяется отрицательным значением. Впоследствии на этой почве может возникнуть отрицательное сравнение, или отрицательная метафора, или отрицательный параллелизм. У Софокла такой образ рационализирован. Ведь Эдип умирает достаточно мифически, и его смерть есть подземное (если можно так сказать) землетрясение, разверзание земли, подземный гром. Как смерть природы, гибель Эдипа-слепца представляет собой и гром, и молнию, и бурю морскую. Однако вестник говорит, что Эдипа «не» убила «ни» молния, «ни» буря. В устах Антигоны «морская буря» становится реалистическим образом. И для Софокла это есть подлинный, реалистический образ, как и для нас, читателей XX века. Эту реалистичность я не оспариваю. Я подчеркиваю ее, но я хочу сказать, что понятие «морской бури» возникло у Софокла из мифологического образа и представляет собой не просто понятие, а мифологический образ, ставший понятием. То же можно сказать и об «Эдипе в Ко-

лоне» в целом. Слово «колон» (Κολωνός) означает название аттического дема, но и могилу, «могильный курган». По мифу, Эдип находит смерть в могильном царстве, имя которого — Курган. Эта блаженная страна, добро-конная, вечно цветущая, не знает ни ветров, ни зимы; обильны цветами, зеленью и плодами ее сады, сладко поют соловьи, а воды ее рек бессонны, дожди чистые; здесь резвится и пляшет Дионис со своими божественными кормилицами, и не гнушаются ею ни хороводы Муз, ни Афродита. Что это за страна — ясно: это утопический край изобилия, блаженства и красоты, каким рисуется мифологический рай. Вот эту «холмистую» страну, Колон, и воспевает Софокл. Но его Колон — реальная географическая местность, более того, его собственная родина. Однако же местность Колон имеет свои мифы, и эти-то колонские мифы рационализирует Софокл. Реальное существование той или иной местности не опровергает мифического о ней представления: всякий миф является образным представлением о какой-либо реальности. Разница Колона, страны смерти, и Колона, аттического дема, вовсе не в том, что один мифичен, а другой реален, но только в том, что первый воспринят образно, а второй — понятийно. Существовал и Египет, хотя воплощался в мифическом отце пятидесяти сыновей-насильников, существовала и Европа, возлюбленная, по мифу, Зевса-быка, географически существовала Ликия, родина солнца, Скифия, граница того света, и сотни других мифических «стран», «островов» и «городов», воплощенных в героях драмы и лирики.

26

Чтоб очертить свою мысль, кратко остановлюсь еще только на двух трагедиях Эсхила; в сущности, показательной может быть любая из греческих трагедий.

«Прикованный Прометей». Здесь, как нигде, основной конфликт показан с особой ясностью. Он заключается в агоне Зевса и титана Прометея. По мифу, Прометей и его братья — гибристы, «богоборцы» в буквальном смысле, дети тьмы. С ними борются светлые боги и побеждают их, одних отбрасывая в тартар, Прометея приковывая к скале. Сюжет, лежащий в подоснове трагедии Эсхила, в известной мере перекликается с сюжетом «Бешеного Геракла»: там и тут кусок титаномахии и наказание огненосного гибриста. Впрочем, почти в каждой трагедии герой являлся мифическим олицетворением огня, и его основной агон носил космический характер. Но в «Прикованном Прометее», как я сказала, это по-особому отчетливо, может быть, потому, что агон Прометея и Зевса сохранил форму борьбы «старого» и

«нового» начала. Эсхил охотно обрабатывал именно те мифы, где фигурировала борьба такого рода. Она давала ему возможность (в «Персах» и «Орестейе») понятийно воспринимать конфликт «старого» и «нового», переводя его в этико-религиозный и этико-социальный план. Между тем этот понятийный план Эсхила возникал из мифолого-образного, где агон двух противников всегда носил характер единоборства старого года с новым, старого солнца с новым, старой смерти с новой жизнью. В мире мифологических образов такая семантика воплощалась в старцах, в старческих хорах, в старых отцах и одряхлевших героях, в заклании детей и юношей, в конфликтах детей и отцов («Орестейи», Эдип и сыновья, Ипполит и Тезей, «Ион», в модификации «Персы», Филоктет и Неоптолем и т.д.). Для Софокла агон «старого» и «нового» малопривлекателен; у Еврипида он носит форму, наиболее близкую мифу, — физического убийства молодого начала, поругания старого; Эсхилом же понят этот образ социально, с симпатией к старым институциям. Прометей обличает в Зевсе «нового владыку»; хотя он помогал Зевсу в титаномахии, хотя он и ввел культуру, но все его симпатии на стороне старого мира. По сюжету Эсхила Прометей — поборник старых порядков, но вовсе не «революционер». Его возмущает вероломство Зевса, который воспользовался услугами Прометея, но не вознаградил его, а напротив, низвел; против Зевса он восстает, но не против богов вообще. Драма Прометея — это драма поруганного героя греческой трагедии, драма всегда конкретная, личная, основанная на определенном «местном» оскорблении, имеющая возможность получить примирение и даже конкретную награду (исцеление Филоктета, Ореста, Ио, освобождение Прометея, новый брак Медеи и т.д.). Зато в мифе Прометей действительно богоборец и гибрист. Его гибель происходит в крушении всего космоса тьмы, при землетрясении, громе, блеске молний и буйных вихрях. Его гибель есть гибель космоса. Эсхил делает из этого образа логически вытекающее, но несправедливое мщение Зевса. Проваливаясь в тартар, Прометей восклицает: «Уже не на словах, а на деле земля заколебалась. Глубокое эхо ревет от грома, отсвечивают пламенно-огненные круги молнии, вихри кружат пыль, дуновения всех ветров прыгают, образуя между собой противодующее возмущение, воздух мятется вместе с морем. И вот такой натиск, воздвигая ужас, открыто идет на меня от Зевса. О моя мать, благоговейно чтимая, о эфир, окружающий (все) равным для всех светом, ты видишь, как я терплю несправедливое»[281] Здесь мятеж природы (στάσις) понят как попрание справедливости, то есть этически. Буря и шторм, шквалы ветра, гроза, землетрясение — все эти образы разбушевавшейся приро-

ды перечитываются понятийной мыслью в виде этической «несправедливости».

Прометей так же исчезает, как и Эдип; если угодно, они оба исчезают со скалы, и обоим сопутствуют грозные явления природы. Мифическая образность лишена этики. Прометей и Эдип ни плохи, ни хороши. Их смерть — это образное выражение их семантики, и больше ничего. Но понятийная мысль, породившая этику и уже проникнутая ею, не может воспринимать явления бескачественно и, главное, нейтрально. Для нее одна и та же обстановка в одном случае (Прометей) означает беззаконное мщение, в другом (Эдип) — благодать.

Кроме Прометея, в трагедии появляется и женская фигура, по-видимому, некогда игравшая центральную роль: хор, по крайней мере, состоит здесь из женских существ, океанид, прилетающих издалека. Эта женская фигура — Ио. Подобно многим героям греческой трагедии, Ио одержима безумием, которое то проходит, то снова находит на нее.

«Прикованный Прометей» ценен для анализа тем, что в нем действуют стихии и сверхъестественные существа, боги и полубоги, но не люди и даже не герои в человеческом виде, что дает древнейший образец трагедии. Такая, как «Прикованный Прометей», трагедия показывает, что последующие герои человеческой наружности и человеческих переживаний восходят к прямым воплощениям огня, воды, воздуха и т.д. Она показывает и другое. Прометей все время обращается к стихиям, не к людям. В своем первом монологе он начинает повесть страданий обращением к силам природы: «О божественный воздух и быстрокрылые дуновения, источники рек и бесчисленный смех (понятийно: плеск) морских волн, и всематерь земля, и тебя призываю, всевидящий круг солнца!»[282]. И кончает он таким же обращением, в самых заключительных словах эпилога, к матери (земле) и к воздуху (эфиру. — *Н.Б.),* источнику света. Между тем действующие лица трагедии — эти же силы природы, но не в понятийно-обобщенном виде, не «земля», «огонь», «вода», «воздух», а в своем образном — единственно возможном для образного мышления, — в конкретном и единичном виде: Гермес — это бог подземной земли, Гефест и Прометей — воплощение огня, Ио — земля (разновидность Деметры), Океан и прилетающие по воздуху крылатые Океаниды, которых «послали быстронесущие ветры» — образные выражения воздуха и воды. Земля — мать Прометея.

Жизнь природы представлена и здесь в непосредственно зрительном восприятии, в форме тех самых переживаний и несложных событий, в которых протекала жизнь примитивных людей. Но иначе, чем в форме человеческой жизни, и не могла быть

воспринята жизнь природы, раз ее воспринимала мифологически-образная мысль.

Пока не было обобщения, действительность не созерцалась, не наблюдалась и не подвергалась сознательному истолкованию. В сознательном плане она только смотрелась и осязалась (в меньшей степени). Пространственное, предметное восприятие предметов и явлений породило образность. Все ее основное начало — непосредственно данная зрительная явленность.

«Прикованный Прометей» наполнен остатками зрительных образов, хотя и переработанных понятийно. Прежде всего, как только Сила и Гефест приходят к пределу земли, чтоб заковать Прометея, в первой же стихомифии Гефест спрашивает Силу, при виде страданий Прометея: «Ты видишь дурно-зрелищное для глаз зрелище?»[283] Сила отвечает: «Я вижу того, кто получает по заслугам»[284]. Оставшись один, Прометей, обращается к воздуху, морю и земле: «Посмотрите, как я стражду... Взгляните, в каком поругании я, сокрушенный, должен страдать бесчисленное количество лет!»[285] И дальше: «Какой невидимый звук, какой запах прилетит ко мне?.. Пусть придет на кончике снежинки зритель моих страданий... Видите меня, окованного, злосчастного бога...»[286].

Как только прилетают Океаниды, Прометей говорит им: «Посмотрите, взгляните, какой цепью прикрепленный к вершине утеса над обрывом, я должен нести незавидную вахту»[287] И хор отвечает: «Вижу, Прометей: страшная туча, полная слез, устремилась к моим очам, когда я увидела твое иссушенное тело, прибитое к скале стальными узами поругания»[288]. С таким же вопросом обращается Прометей и к Океану: «И ты пришел зрителем (эпоптом) моих страданий?.. Или ты явился, чтоб узреть мою участь и вознегодовать вместе со мной на беды? Смотри же на зрелище, вот на этого вот друга Зевса... и т.д.»[289] Океан отвечает, подобно Океанидам: «Вижу, Прометей...»[290].

В «Прометее» особенно явственна древняя структура «иллюзионного» мима — ἐπίδειξις (показ) сперва Прометея и хора, потом Прометея и Океана. Прометей, сделавший «слепых» людей «зрячими», давший им «свет огня», сам себя «показывает» зрячему и зрящему зрителю, Океан ли это, Ио, Океаниды. Перипетия перехода от слепоты героев к зрячести и наоборот — это одна из топик трагедии, наиболее отчетливая в слепом, но зрячем Тирезии и зрячем, но слепом Эдипе («Царь Эдип»). Так и Прометей, огонь-око, дает «видеть» зрелище своей гибели.

27

Зрительные образы сопутствуют и героине с коровьими рогами — Ио. Едва вбегая на сцену, она недоумевает, кого же «видит» прикованным к утесу, и Прометей отвечает ей: «Ты видишь даятеля огня смертным, Прометея»[291] Затем она излагает свой рассказ. Завязка ее страданий — «ночные видения, приходившие в девичьи покои»[292]. Невидимый голос говорил ей о любви Зевса и звал отдаться ему, «чтоб Зевсов глаз успокоился от страсти»[293] Наконец Ио решилась поведать отцу «о ночьюхаживающих призраках»[294] Следуя оракулу, отец изгоняет из дома свою дочь на край света и заставляет остаться там одну. Тотчас же изменяется ее наружность, и она превращается («как видите», добавляет Ио в своем рассказе) в корову. При ней оказывается стражем Аргус, «глядящий густыми глазами»[295], и овод, «призрак (εἴδωλον)[296] земле-родного Аргуса», начинает жалить ее и гнать по всей земле. Она вечно «видит» перед собой «тысячеглазого пастуха», а он следует за ней, «имея хитрый глаз»[297] В конце ее появления на сцене ею снова овладевает одержимость, все та же трагическая «мания», та же «люсса», бешенство, и ее «глаза колесом вертятся, вращаясь кругом»[298], дух становится «бешеным», язык — «невоздержным».

Услышав историю Ио, хор называет страдания обезображенной жертвы «дурно-зримыми»[299] — термином, не раз появлявшимся в соответствующих сценах трагедий в значении «зловещего, дурного зрелища». Хор заканчивает так: «О мойра, мойра! Я содрогаюсь, когда смотрю на состояние Ио»[300]. Укажу, что вся данная реплика хора состоит из созвучий, повторов, рифмованных слов и аллитераций, что говорит о ее глубокой архаике.

Образ Ио еще не перечитан понятиями, как Геракла, Аякса, Ореста, Пенфея и многих других. Одержимость корово-образной героини дана зрительно, мифологически, но не психологизирована и не развернута ни в характер, ни в события. Речь идет о простом превращении, и бешенство девушки — это укусы овода. Между тем «безумие» других героев греческой трагедии, неизменно носящее формы «дико вращающихся глаз», дерзости и ярости, уже имеет вполне рациональный характер. Вся глубина отповеди Филоктета и справедливая логика Ореста, Медеи, Пенфея и прочих восходят сюда, к образу «невоздержного языка» и «бешеного духа». Но у Ио то преимущество, что у нее ясна семантика «вертящегося колеса» глаз и ярости духа (верней, дыхания) — семантика космическая, световая, огненная. Почему Ио появляется в «Прикованном Прометее»? — Потому что она здесь еще исконней, чем сам Прометей. Ио и Прометей — это то же,

что Пенфей и Дионис. Образная природа у них одна. Их разницу создает понятие.

Чтоб усмотреть связь между Прометеем и Ио, нужно обратиться к тем образам эроса-смерти, которые я вскрывала в работах о Сафо и лирике. Архаичный эрос вовсе не означает «любовь», поскольку такое понятие появляется поздно. У него семантика огненного светила — что выражается далеко не в одних факелах, — падающего в воду светила, архаичную форму которого составлял камень (скала, утес, ущелье и т.д.). У эроса, как известно, две природы — губительная и созидательная. В лирике, а затем и в трагедии действует преимущественно губительный эрос. Одни герои греческой трагедии воплощали собой стихию «бешеного» огня (и другие стихии), но в «Прометее», как в ряде трагедий того же Эсхила, Софокла и Еврипида, герои когда-то служили выражением огня-эроса в его архаичном значении. Прометей, пригвожденный к утесу, представляет собой мифологическое уподобление тому же утесу; его страсти — это образная передача космической гибели, падения в тартар огненного (каменного) светила. Такая гибель происходит при громе, вихрях и землетрясении — гибель не просто одного непокорного героя, но всей природы, воплощенной в этом герое.

Ио связана с эросом в его прямой форме. Она «зажигает сердце Зевса эросом»[301], как о ней говорит Прометей. Мы привыкли употреблять метафору «огонь любви». Но в устах Прометея это не понятийная метафора, а мифологический образ: Ио именно «воспламеняет» эросом Зевса. Нужно вспомнить ее коровий образ, который отождествлял ее не только с Герой, но и с Изидой, недаром миф переносит ее в Египет и заставляет генеалогически сливаться с египетскими царями. Можно считать, что мифологическая подпочва, еще до-греческая и до-египетская, была одинакова и для Ио, и для Изиды. Но у Изиды среди коровьих рогов помещалась луна, и Изида была зиждительным божеством, материнским. Сами греки отождествляли Ио с Изидой и Деметрой, землей-матерью. Лунное, чисто-женское божество, Ио воплощала собой светового эроса в его двух природах, но преимущественно в губительной, ночной, страстной: то, что для Зевса «страсть», то для Ио «страсти», как это и бывает обычно в греческих мифах. Эсхиловская метафора «очи эроса» восходит к образу «глаза», как «луча». Зевс должен дать «отдых от страстного вожделения» своему «глазу»; у Ио, пострадавшей от страсти, «колесом вращаются глаза». Они «вертятся кругом», «кружатся колесом» именно потому, что воплощают светило-эроса. Вот почему и хор произносит заклятие: «Пусть эрос неизбегаемым глазом не взглянет на меня»[302]. Но понятийная мысль у Эсхила вставляет в эту фразу слова «сильнейших богов», и то-

гда получается: «Пусть эрос сильнейших (чем человек) богов... и т.д. Однако конструкция этой фразы архаична. В оригинале «эрос» стоит в номинативе; но и «неизбегаемый глаз», понятийно переводимый в аккузативе, может быть понят и как номинатив (средний род одинаков в именительном и винительном падежах), — что логически уравнивает «эрос» и «глаз». Но это в скобках. Значительней здесь эпитет «неизбегаемый», который всегда служит эпитетом смерти. Поскольку в данной фразе «эрос» и «глаз» семантически и логически объединены, этот эпитет может быть приложен и к «эросу», и к «глазу» (оба по-гречески среднего рода).

28

Ио — дочь Инаха, реки. Некоторые филиалы мифа приписывали ей и других отцов, но неустойчиво; по одной из версий, ее отцом был Прометей.

Как лунное божество, Ио «блуждает» по всему свету. В мифе скитается, блуждает, бездомно странствует неизменно «лунная» ипостась. Луна, в образном понимании мифа, есть женское существо, связанное с эросом, ночью-смертью, с преисподней и водой. У Эсхила весь прямой смысл этих образов утрачен. Однако его следы присутствуют, как всегда, в поэтической лексике, особенно мелической, в метафорах, сравнениях, угрозах, восклицаниях, заклинаниях. Так, в первой своей песне выхода на сцену Ио жалуется на невыносимость своей судьбы и восклицает, обращаясь к Зевсу: «Да не отклонишь ты, владыко, моих молений — огнем сожги меня, или в земле скрой, или дай в пищу морским хищникам!»[303] Здесь, как и всегда в античной поэзии, образная природа персонажа носит понятийную форму темы, влагаемой в уста этому самому персонажу: то, что воплощает собой герой, становится содержанием событий, которые должны с ним произойти. На этой почве рождаются в романе поступки, совершаемые героем (водное божество утопляется, огненное — сгорает и т.д.), а в обычном праве — наказания (вырубивший дерево привешивается к дереву и т.д.). Воплощение огня, подземной земли и воды, Ио просит, чтоб Зевс лучше сжег ее, упрятал под землей или бросил в море. Но есть в ней и черта, роднящая с Прометеем-скалой. В диалоге с Прометеем она говорит: «Что мне за польза жить? Уж лучше поскорей сбросить себя с этой твердой скалы, чтоб, низвергнувшись вниз, избавиться от всех страданий[304]. Ведь лучше сразу умереть, чем мучиться день за днем». Эсхил не может иначе понять это место мифа как рационалистически. Но понятие, им вносимое, диссонирует с об-

разом, лежащим за этим понятием. Ио, насквозь еще мифологическая, плохо сочетается с этими словами, которые больше подошли бы к героиням Еврипида. Они попали к Ио потому, что были подсказаны разновидностью «сафического» мотива о прыжке со скалы «из-за» губительного эроса, то есть мифом о низвержении в водную пропасть самого эроса, камня-светила. Топос такого образа подтверждается аналогией из эсхиловских «Гикетид». И здесь девушки говорят, что лучше упасть с одинокой крутой скалы, чем вступить в насильственный брак.

«Всевидящий», густо наполненный глазами Аргус — вечный спутник Ио, как звездное небо, не спускающее с нее «хитрого глаза». Но и Прометей «всевидящий», только в понятийном значении «пророка». Однако он «провидец» и, по мифу, все «раскрывающий», «показывающий» несчастной Ио все ее странствия, все конкретные местности, по которым она будет скитаться. Прологист Плавта переносит зрителя из города в город, а Прометей чисто-понятийно обращает конкретные перемещения в «рассказ о» будущих странствиях; однако их визионарный характер остается в силе. И недаром в трагедиях так типологична фигура пророков: Прометей — главный герой, пророчица — прологист «Эвменид», Тирезий, играющий в «Эдипе» конструктивную роль, Пифия в «Ионе» и многие другие «пророчествующие» герои, уже не говоря о множестве оракулов.

Прометей по своей семантической сути является образным выражением огня. Он создатель всех ремесел и искусств, но Сила говорит о нем Гефесту: «Ведь он твой цветок, свет всеискусного огня, украв, передал смертным»[305] Всеискусен огонь (свет которого одновременно является и цветком); Прометей — это сам огонь.

Страсти Прометея тоже являются страстями стихий, но не человеческого существа. Грозные, бушующие стихии ревом, стоном, громом сопереживают с Прометеем его страдания: «Кричит волна морская... стонет пропасть, черный Аид гремит из глубин земли, стонут жалобной болью ручьи свято-текущих рек»[306]. Прометей еще жив, еще земля не разверзлась под ним, а природа так же катастрофична, как и при его гибели. На языке мифологических образов это «зима», «холод» природы (χειμών), воплощенные в персоне — Прометее. Как у Софокла, у Эсхила «зима» («стужа») подсказывает понятие «несчастья», «бедствия». В таком отвлеченном смысле Ио спрашивает при виде прикованного к скале титана: «Что это за мужа я вижу, страждущего (χειμαζόμενον — дословно «терпящего стужу») среди скалистых уз?». Страдания Прометея, его цепи и его «стужа» одновременно являются и его «болезнью» (νόσος), и его гибрис. Гермес изобличает в нем и то и другое. Но Прометей, подобно Аяксу, Оресту,

Медее, Филоктету и другим типологическим героям трагедии, отвечает, что с гибристами следует быть гибристом: он активен и пассивен, он губитель и гибнущий.

В лице Ио миф изображал ту же активно-пассивную силу, что и в Прометее. И ею владеет «болезнь» (νόσημα), и ей «послана богами зима» (χειμών, отвлеченно «бедствие»), и она говорит о «волнах» мрачной пагубы.

В Ио, как я сказала, больше мифа, чем в Прометее. Эсхил сделал ее второстепенной фигурой, а Прометея поставил в центр, поэтому Прометей подвергся большей понятийной переработке, чем Ио. Эсхил только рационализировал мифическую героиню, в то время как весь Прометей логически преображен. Мотив мятежа природы принял у Эсхила новый характер мятежа титана: στάσις вихрей, параллельный «στάσις'у разгневанных богов», обратился в моральное «возмущение» несправедливостью «нового владыки».

29

У Эсхила — и не только у него одного — далеко не в одном «Прометее» внутри понятий лежат образы. Так, и его «Персы» тоже в этом отношении характерны, многое проясняя. Я приведу лишь некоторые примеры. Один из них особенно показателен. Хор персидских старцев восхваляет силу и храбрость персидского войска и употребляет такую метафору: «Ни один могущественный человек, противодействуя великому потоку мужей, не смог бы удержать надежными оградами непобедимую морскую волну: ибо непреодолимо персидское войско и мужественный народ»[307] В этой метафоре «вода» (море) и «люди» (войско, народ) совершенно отождествлены, так что даже не связаны ни сравнением, ни параллелизмом. И мы тоже говорим «поток людей», но под «потоком» понимаем сплошную и стремительную массу людскую, неудержимо движущуюся. Говоря «поток», мы в данном случае схватываем «движение», «стремительность», «массовость», то есть понятийные «свойства» и «черты» отвлеченного порядка. Для грека «поток людей» дает образ «течения» именно воды — конкретного протекания водяной массы, определенного вещества, нераздельного от той формы, какую принимает; поток, течение (ῥεῦμα) ничего отвлеченного не содержит. Это подтверждается дальнейшими словами о морской волне. Образ морской волны продолжает в прямой форме мысль о потоке. Но и «поток», и «волна» полностью отождествляются с «мужами», «войском» и «народом». Ход мысли ясен: на месте стихии появляется человек, еще слитый с природой, но уже отделенный от нее ме-

тафоричностью смысловой связи. Образ их уравнивал, понятие разделило, привнося фигуральность смысла. Но эту фигуральность не следует переоценивать. Она еще не носит отвлеченного характера. В каждой греческой отвлеченности находится конкретность. У нас, напротив, ее уже нет.

Рассказ Атоссы о ночных видениях изобилует зрительной терминологией: десять раз она употребляет, в различных вариациях, термин «видеть». Но в этом рассказе интересно то, что он еще не знает метафоры, тем более символа, а дает необходимую фигуральность в архаичной форме «зрительной приметы»: Атосса «видит» ястреба, ощипывающего своими когтями голову орла, и «видит» двух родственных женщин, получивших в удел Элладу и варварскую землю, а ныне охваченных «восстанием» в отношении друг друга, и «видит» павшего Ксеркса, раздирающего одежды при «виде» своего отца, Дария, — и все эти «видения» должны соответствовать поражению Ксеркса. Как всегда в визионарных образах, перекрытых понятиями, зрительное «видение» означает футуральность. Оно «открывает» будущее. События не излагаются, не рассказываются, не происходят. Они только «зрятся», и статарный «показ» заменяет их развитие. Переход от образа к понятию совершается через переносность смыслов; его самая архаичная форма — «смотрение» на предмет, который должен означать тождественный ему другой предмет. В слове — это загадка, в действии (обряде) — всякие зрительные акты; то и другое ложится основой дивинации, и к словам оракула начинают искать тождественного ему соответствия, а к действам — тождественного им поступка. «Про-зрение» и «про-видение» обращаются в пророчество и в гадание. Один «показывает» будущее, другие «смотрят» в воду, или на огонь, или на зерно (или в зеркало) — и гадают, то есть ищут нечто другое, соответствующее «зримому».

Но действие «Персов» происходит у могилы Дария. Персидское войско, описываемое в пароде хора, — «страшное по виду зрелище»[308]. Но страшно и то, что «видит» Атосса. Ночной характер ее видений дважды подчеркнут, подчеркнут трижды характер призрачности этих видений («мне показалось, что я вижу»[309], «мне померещилось»[310], «явились видением»[311]). Соответствие этих видений действительности подчеркивает семантику таких «призраков»: они правдивы, но относятся к миру смерти и гибели. Когда же Атосса «видит» наяву двух птиц, убегающего орла и трепещущего ястреба, то это ей приходится «видеть ужасное»[309], а хору — «слышать» о нем[313] Нужно сказать, что «видеть ужасное» по-гречески — δεινὰ ἰδεῖν — приближается к значению «удивительное» и похоже на θαῦμα, нечто дивье. В данной сцене один из двух партнеров «смотрит» и «видит» небывалое,

поразительное чудо, а другой «слушает о виденном». Это ячейка зрелищных представлений (показа) и рассказа.

Зрительные приметы оправдываются поражением Ксеркса. В ушах Атоссы звучит шум «не по поводу спасения», в ее «глазах становится видным противление богов»[314]. В «Персах» три таких противостоящих ряда: агон богов — дики и гибрис, агон греков и варваров, агон старого начала, Дария, и молодого начала, Ксеркса. Носитель дики — старый Дарий, носитель гибрис — молодой Ксеркс. Внутри этического плана лежит образный: место действия — у могилы, из которой выкликается на свет умерший Дарий («Явись, покажись, владыка владыки!»[315] — поет хор). Из могилы «показывается» призрак (εἴδωλον) Дария. Трепет, ужас мешают хору «воззреть» на него. Призрак объясняет Атоссе, что Ксеркс пострадал из-за собственной гибрис, что им владеет «болезнь» (νόσος) разума, что он, «будучи молодым, думает по-новому»[316] (по-гречески «молодой» и «новый» передается одним термином) и не помнит наказов Дария. Мифологически-образное понимание «гибрис» тут очень явственно: «Расцветшая гибрис, — говорит призрак, — дала плодом колос пагубы, из чего он (Ксеркс) пожал полную плача жатву»[317] Эсхил рисует гибрис Ксеркса как этическую, нечестивую «надменность». Но рисует-то он ее средствами растительного образа.

У Ксеркса «болезнь» выражается в «пустых надеждах». В греческой поэтической лексике «надежды» не значат то, что у нас; они приближаются к значению «фантасмагорий», «миражей», «дутых, пустых мечтаний». Именно этим и «болен» Ксеркс в противоположность «истинному» разумом, мудрому отцу. Тщета — вот что его отличает и что его губит. Он тоже своего рода призрак. В этой трагедии, происходившей у могилы, призраки не только выходили из преисподней наверх, подобно тому как они продолжали выходить наружу в обрядах Анфестерий. Они действовали, «показывались», говорили, «смотрели» и слушали. Понятийная мысль сделала из их «призрачности» психологическую черту, и часть из них, как Ксеркс, получили «тщету» и «пустые надежды» в качестве «нового образа мыслей». А в паллиате «призрак» обращается в обман зрения и мороку.

«Персы» заканчиваются плачами погубленного Ксеркса. Он потерял войско и воинскую честь. На нем разодранные траурные одежды, его голова в пепле. «Ты видишь остальное по моей одежде?»[318] — спрашивает он с воплями у хора старцев. И хор отвечает: «Вижу! Вижу!». Мелической стихомифией Ксеркса и хора трагедия завершается — стихомифией попеременного траурного плача.

Глядя на погибшего царя, старцы видят катастрофу. Эта стихомифийная сцена опять отводит к начальным и конечным сти-

хомифиям прочих трагедий, где из двух партнеров один смотрит или показывает зрелище смерти, а другой расспрашивает или слушает «отвечающего». Если сцена происходит у дверей (или ворот), то она сопровождается агоном или плачем. И в «Персах» есть следы того, что траурная стихомифия Ксеркса и хора происходила невдалеке от входа в дом (как, например, в «Елене», где гробница царя находилась у входа во дворец). По крайней мере Ксеркс дважды говорит хору: «Оплачь, оплачь несчастье, иди к дому»[319] и «С плачем в дом иди!»[320] Отвлеченно и «вообще» не говорят в трагедии; раз упоминают о доме, значит, этот дом тут же, на сцене, и находится. А в таком случае действие разыгрывается у дверей дома, как обычно в греческой трагедии.

2. Эксоды трагедии

1

Эксодом заканчивается всякая греческая драма. Сцена обязательно становится пустой. Ее покидают и актеры и хор.

Так и трагедия. Она начинается приходом хора или солиста, кончается всеобщим уходом. Но приходы и уходы не асемантичны. С приходом связано начало несчастий и страданий, с уходом — их окончание. Греческая трагедия вовсе не есть драма катастрофы, то есть какой-то необратимой гибели. Хотя ее содержанием являются ниспровержения целых родов и гибель героев, но почти каждая трагедия в своем эпилоге уже переходит в противоположную тематику с явно созидательной тенденцией.

То, что разыгрывается в трагедии, — это одна сторона дела, плачевная, горестная, обращенная к смертям, убийствам, поруганию, несправедливости, уничтожению. Для трагедии она является центральной. Но поскольку в греческих этических понятиях еще присутствуют мифологические образы, гибельная сторона событий неминуемо поворачивается стороной возрождения и созидания. В мифе смерть есть начало жизни.

Эпилоги греческой трагедии переводят эсхатологические сюжеты в космогонические. Почти каждая трагедия, если только она не часть трилогии, заканчивается основанием новых городов, домов, родов. Уходы (изгнания) героев со сцены — не просто изгнания или уходы в неизвестность; они представляют собой отбытие на новое, ожидающее прихода данных героев, местожительство, где эти герои заложат новый город, или дадут начало новому царству, или установят новую династию, явятся родоначальниками новых племен и родов.

Так, эсхиловские гикетиды обосновываются на новой земле, заселяют новый город, где их, отвергших насилие нечестивцев, ожидают и новые браки. Таков же конец еврипидовской «Медеи»: волшебница отлетает на солнечной колеснице в иной, новый край, и там недвусмысленно она даст Эгею потомство. Софокловские «Трахинянки» заканчиваются гибелью одного дома (Геракл — Деянира), но рождением другого (Гилл — Иола), гибелью старого брака, но созиданием нового, молодого. Конец «Филоктета» — далекое отплытие, приносящее спасение. Так же спасителен конец «Эдипа в Колоне»: город, где герой погребен, получит процветание. Дочери Эдипа вернутся в Фивы, и вместо старой разрушенной семьи будут воздвигнуты новые. Таков же конец и «Орестейи» Эсхила. Очистившись от матереубийства, обновленный Орест вновь обретет родину и возродит дом. «О, Паллада, — говорит он Афине, — о, спасительница моего дома, ты меня, лишенного отцовской земли, снова поселишь в ней, и скажет какой-нибудь эллин — „аргосский муж снова обитает в отцовских владениях“»[1] Идея обновления рода и дома тут ясна.

Еще отчетливей конец «Прометея». Титан проваливается в бездну, но участь Ио им предопределена: в Египте она найдет исцеление и даст начало новому роду. Спасителен конец «Ифигении Авлидской» Еврипида. В эпилоге «Иона» (независимо от того, кем он написан) Афина дает совершенно в библейском стиле перечень всех племен, родов, стран и городов, которые будут основаны Ионом и его потомками: земли заселятся, города будут возведены, народятся новые народы.

Возрождением семьи заканчиваются у Еврипида этот же «Ион», «Елена», «Алкеста», «Ифигения Таврическая». В большинстве случаев это новый брак, хотя и старых супругов, или новое обретение родных, как бы новое рождение сына («Ион»). В «Геракле» конец тоже не катастрофичен: Тезей увозит с собой несчастного друга, и Геракл обретет новую родину и новый дом. Показателен эпилог «Ореста». Электра должна достаться в качестве жены Пиладу, а Гермиона — Оресту. Параллельно новым бракам и основанию новых родов идет новое заселение городов: Орест проживет годовой цикл в Перрасии, который получит его имя, а затем Менелай передаст ему Аргос, сам же будет владеть Спартой. Все герои отправляются в дорогу, но этот их уход означает новую жизнь. Окончена «ненависть» (νεῖκος). Аполлон говорит им: «А теперь идите в путь, почитая прекраснейшую из богов — Эйрену (мир)»[2].

Точно так же заканчивается и «Андромаха»: Орест уводит Гермиону от мужа, Андромаха переселяется в новую страну, Молоссию.

Греческая трагедия всегда имеет действующими лицами героев, а сюжетом — сюжеты о героях. Между тем «герои» греческих культов преимущественно связаны с основанием городов — племен — родов; они — κτίσται, основатели городов и поселений. Несомненно, что и сюжеты о «героях» должны были заключать в себе элементы сказаний о рождении племен, городов, родов. Эпилоги трагедий сохранили такие элементы.

2

Но помимо эпилогов и эксодов в трагедии имеются еще и некоторые другие указания на то, что «герои» трагедии были некогда мифологическими воплощениями «городов», а истории этих героев — историями разрушения и созидания городов. Во-первых, сюда относится полисная тематика трагедии, о чем я выше говорила. Затем характерно, что хор в стасимах и солисты в монологах обращаются не к людям, а к земле, городу, стране, к стихиям, что говорит не о человеческом антураже. Участников трагедии слушают города, земли, реки, воздух, светила: это указывает, что и «город» занимал место среди стихий, что его характер был мифологический и что все эти мифические стихии не всегда были только пассивными слушателями активных героев. Показательно и то, что хор, этот древнейший персонаж трагедий, почти всегда представлял собой или определенный этнос, или город. К этому вопросу я вернусь ниже. А сейчас укажу на другое. Через всю дошедшую до нас греческую трагедию проходит мотив «благочестивого города», неизменно находящегося в состоянии процветания. Такой город, как правило, имеет соответствующего «благочестивого царя», в котором и воплощается. Конечно, здесь же у него есть и свое противопоставление в лице царя-гибриста и города-гибриста, и они оба восходят к образу еще тех «двух городов» и «двух царей», который внятно звучит у Гомера и Гезиода[3]

В «Гикетидах» Эсхила таким идеальным городом служит Аргос, гимн которому поют дочери Даная; царь Аргоса — воплощение мудрости и благочестия. Гикетиды, спасаясь от насильственного брака, умоляют аргосского царя оказать им гостеприимство (в античном смысле), и царь, рискуя вовлечь Аргос в войну, принимает чужестранок. Такова же концепция и «Эдипа в Колоне». Тезей — утопический «праведный царь», исполненный благородства; он принимает чужеземца, носителя скверны, Эдипа, и оказывает защиту Антигоне и Исмене. В этой трагедии центральная роль у Колона, описание которого в устах хора носит характер гимна; Колон рисуется как цветущий сад, как утопиче-

ская, райская страна, как благословенный город. У Еврипида роль «праведного царя» снова у Тезея. В «Геракле» он изображается верным, истинным другом, не боящимся даже оскверненного Геракла; мало того, он решается взять детоубийцу в свой родной город и разделить с ним очаг. Но особенно выдвинуты эти мотивы в «Гикетидах» (не имеющих ничего общего с одноименной трагедией Эсхила). И здесь Тезей — праведный царь праведного царства. Сперва он отказывается дать убежище телам вождей, павших под Фивами. Но, уступив мольбам своей матери, он не отступает от своего слова даже тогда, когда это вызывает войну. В трагедии горячо звучит хвала Афинам, где между людьми — равенство, где власть царя — годовая. Тезей — мессия вроде Геракла в позднейшей трагедии Сенеки, борец за справедливость, благочестивый носитель дики, каратель гибристов.

Воплощение в герое города и страны проходит почти по всей трагедии, но, разумеется, в понятийной ретушировке. У Еврипида противопоставляются Спарта и Афины; Спарта, «дурной город», говорит устами Менелая. Напротив, аттический царь Тезей у всех трагиков — типологическое воплощение добродетели. За политической концепцией лежит мифологический образ. Дарий и Ксеркс — два противоположных царя, благой и дурной, Афины — идеальное государство, противоположение к персидскому. Этеокл и Полиник воплощают город и, так сказать, анти-город. Зевс в «Прометее» противопоставляется «древнему владыке»; царство его дурное. Полисная антитеза, понятийно принявшая форму социально-родовую, находится в «Гикетидах» Эсхила и «Орестейе». У Софокла в «Антигоне» полис и анти-полис выражены в государственной точке зрения Креонта и анти-государственной — Антигоны.

В некоторых трагедиях судьба героя и судьба города совершенно сливаются. Разительный тому пример — «Троянки» Еврипида. Катастрофа «знаменитой именем», «некогда выдававшейся среди варваров» Трои есть катастрофа бывшей царицы этого города, Гекубы. Троя побеждена, унижена, разрушена; Гекуба, потерявшая царство и весь род, становится рабой ненавистного врага, Одиссея. В эпилоге трагедии Гекуба прощается с Троей: «Ухожу из отечества, город сгорает в огне... Тебя сжигают, меня уже уводят из страны рабыней... Так пускай же я побегу на костер, чтоб наипрекрасней умереть вместе с этим отечеством — сожженной (подразумевается — как сожжена Троя)»[4]. Плач по Гекубе сливается с плачем по Трое. «Злосчастная Гекуба» десятки раз перекликается в трагедии с «несчастной Троей».

В то же время «пожар Трои», как показывают соответствующие места «Илиады», представлял собой мифологический образ

«огня», гибели космоса в разрушительном пламени. Когда понятий не было, стихии представлялись конкретными существами — местностями.

Города, гибель которых показана была греческой трагедией, в своей образной основе не являлись еще позднейшими понятийными городами, реальными политическими странами. Их семантика была космической, и потому-то «герои» могли воплощать их. Такие города периодически погибали и вновь создавались, подобно космосам греческой философии. Но линия нарождения новых племен, родов и стран не служила предметом трагической разработки, как и эсхатология для комедии. Присутствие губительных мотивов в эпилогах паллиаты и космогонических — в эпилогах трагедии является органическим, неизбежным с точки зрения мифологических образов, но диссонирующим с этикой и уже ненужным для трагиков. Только Еврипид, отошедший от проблем культовой этики, мог решиться на такие эксоды, как в «Медее» или «Оресте».

3

Полисно-утопический компонент трагедии сказывается не только в эксодах. Ниже я буду говорить о смежности таких жанров, как героическая хоровая лирика эпиникия и героическая хоровая лирика трагедии. Если угодно, многие трагедии именно в своих эпилогах представляют собой не что иное, как «после-победную песнь». И если эпиникии, скажем, Пиндара являются «славами» городов и поколений, то ряд трагедий служит в своем целом «славой» не только новых родов, но и полисов, понимаемых идеально. Таковы, например, «Гикетиды» Эсхила, эта хвала Аргосу, или «Эдип в Колоне», прославление Колона, или «Аякс», воспевающий Саламин, «Трахинянки», славословящие Трахины. Каждый такой город представлен утопически; в славе каждого такого города — древний тип утопии, объединяющей космогоническую мифологему с элементами «слав» и «оснований городов», племен и родов. Но это линия хора, образа, сохранившаяся в хоровых эпилогах многих трагедий.

Эпос, как мы знаем, был «славой мужей», в которой шла речь об осаде городов, о разрушениях, о единоборствах героев. В оде и трагедии «слава» городов состоит из агонов героев, но и из созидания или процветания изобильных, пышно цветущих, благочестивых городов. Что же до мятежей (στάσις), то в трагедии они занимают определенное место в самом сюжете, а благонравие и «мир» (эйрена) фигурируют только в хоровых словах. Еще раз напомню, что в лирике мотив мятежа очень устойчив: у

Алкея и Феогнида это мятеж города, у Солона гибель города идет параллельно мотивам града, снега, туч, грозы, бури на море, то есть «возмущению» природы. У Алкея же, у Горация, описывающих традиционные бури, землетрясения, бушующее море, вихри и т.д., στάσις природы или города дает перепевы еще гомеровских сравнений, — путь от эсхатологических образов к реалистическим понятиям. Мятеж города или «мир» города — две позиции одного и того же образа, и оттого гибель полиса может оплакиваться в лирике, а «слава» его воспеваться в трагедии.

Утопический характер таких «слав» особенно очевиден в «Эвменидах» и в «Гикетидах» Эсхила. В хоровом эпилоге «Эвменид» удаляющийся хор поет «благословение» Афинам. Он молит, чтоб этот город был взыскан милостью богов, не знал ни порчи деревьев, ни пожаров, ни болезней; чтоб не коснулось его ни кровопролитие, ни мятежи; но да пошлет земля обильный приплод скотине, да обретут девы мужей, да пребудут граждане в единомыслии. Это благословение, рисующее картину праведного города, носит типологические черты утопии.

В «Гикетидах» уходящий в эпилоге хор сам называет свой гимн Аргосу хвалой: «хвалу (песню) пусть этот город пеласгов получит, и пусть устье Нила больше не будет почтено нами в гимнах»[5] Но вот идет слава Аргосу. В чем же она заключается? Сначала воспеваются «многодетные реки, которые льют по стране добровольный напиток, услаждая эту почву земли роскошными потоками»[6]. Но затем речь заходит об Афродите. Эта речь кажется логичной, когда беглянки молят «чистую Артемиду» оградить их от насильственной любви — от «таинства Кифереи» — и спешат оговориться, что почитают могущественную Киприду, достойную, однако, святых дел. Но конец хвалы, переходящий далее в личную молитву, опровергает эту кажущуюся логику. Неожиданно заходит речь о свите Афродиты, о Вожделении, о чаровнице Пейто, о Гармонии, любовном шепоте и эросных делах. Слава городу выражена средствами восхваления «многодетных рек» и введения фрагментов лирической (сафической) утопии, в которой центральное место принадлежит Афродите с ее свитой и атрибутами любви.

Фрагмент любовной утопии среди хора девственниц не вяжется с общим суровым колоритом трагедии. Это говорит о его архаике. Чтоб оправдать мотив Афродиты, Эсхилу пришлось сделать логический переход путем ввода мольбы к «чистой Артемиде». Для Эсхила уже была непонятна связь «полиса» и женского божества, процветания города и цветения-плодородия.

О том, что в образном плане тема трагедии разрешалась совсем не так, как в понятийном, говорят и заключительные слова хоровой утопии, которыми заканчиваются «Гикетиды». Перед

нами два полухория, поющие в форме «прения» — вопросов и ответов, возражений и утверждений. Одно полухорие спорит с другим, но тема у обоих одна — своеволие и необорность Зевса. Когда первое полухорие высказывает опасение, что «великий помысел Зевса непреступаем и непроницаем», второе не договаривает, таинственно моля: «Да отразит великий Зевс мой брак с египтянином!»[7] Первое полухорие возражает загадочными словами: «Это было бы самое лучшее. Но ты хотела бы околдовать неоколдовываемого»[8] — «А ты не знаешь предстоящего!» — многозначительно отвечает второе полухорие[9] «Зачем, — спрашивает первое, — я должна увидеть помысел Зевса, бездонный вид (в значении „зрелище бездны“)?»[10] Второе полухорие испуганно поправляет: «Молись ныне умеренным словом!»[11]. Первое спрашивает: «Какой умеренности ты учишь меня?». И слышит в ответ: «Нисколько не сердить богов!»[12].

Тут, в таком значимом месте, как заключительная песнь хора-протагониста, не напрасно всплывает тема Зевса. Хор боится его намерения, содрогается его взора-преисподней (нужно учесть, что «бездонный» — эпитет тартара), говорит уклончиво и недомолвками о суровом и неисповедимом нраве божества. Речь идет о возможности «увидеть» душу Зевса, представляющую собой «вид», или «взор», или «зрелище» бездонной смерти. Об этом и говорить страшно хору; лучше подавлять страх, скромно молить бога, не раздражая. И однако же одно полухорие упрекает другое в желании «околдовать неоколдуемого». У Эсхила эти слова имеют понятийное, отвлеченное значение — «воздействовать на не поддающегося никакому воздействию», но в греческой лексике они вполне конкретны и относятся к свойству эроса. Этим словам о невозможности околдовать Зевса противопоставляются намеки на смутное будущее.

Этот короткий агон двух полухорий переходит далее в пожелание, «чтоб владыка Зевс избавил от брака, враждебного и муже-дурного, подобно тому как он спасительной рукой благостно освободил от несчастья Ио». В этих словах разгадка всего пассажа. Мы знаем, как «спас» Зевс свою жертву. Эсхил говорит о заключительном моменте пагубной любви, но умалчивает о ее начале. Хор «умоляющих» — потомки Ио; мифологически они несут на себе тему своей праматери и потому постоянно возвращаются к ней. Их преследует, как Ио, дурной эрос, но его имя не Зевс. Коллективное, безличное женское начало бежит от насилия коллективного топонимического мужского преследователя, и женщину-хор спасает город, благой царь, воплощение Аргоса (ср. слова хора к царю: «ты — это город», у Эсхила уже в понятийном преломлении). Последующий миф об Ио дает свои отголоски и мифу об «умоляющих». Мотивы смерти-эроса пере-

плетаются с мотивами нечестивого брака, но и насилия со стороны богов, Зевса в особенности.

Я остановилась на этом пассаже для того, чтоб объяснить присутствие в заключительной хоровой песне «Гикетид» фрагмента лирической утопии. Хвала городу в форме описания роскошных рек и свиты Афродиты представляет собой закономерное явление в лирике сольной и хоровой: процветающий, цветущий город-женщина (по-русски приходится прибавлять «женщина», но в греческом это ясно и морфологически, поскольку «полис» женского рода) понимается мифом в виде конкретного образа самого цветения, самой любви.

Утопические мотивы проходят по «Гикетидам» всюду, где воздается хвала городу. Когда хор поет Аргосу «добрую молитву», он желает ему совершенно то же самое, что желал Афинам хор Эвменид: «Пусть людской мор никогда не опустошит этого города, пусть мятеж не окровавит землю трупами туземцев, но да будет несрываемый цвет юности, и пусть супруг Афродиты, губитель людей Арес, не заставит стричь пряди волос»[13] (прядь волос стригли при трауре). Таким образом, желая городу вечной юности, хор хочет отвести от него мятеж, войну и смерть. Он молит, иначе говоря, о «мире», о той античной Эйрене, которая рисуется греку в виде цветущего города, изобилия, пиров и песен, вечной молодости, браков и деторождений. И поэтому в дальнейших словах этой молитвы хор желает Аргосу, чтоб в нем пылали жертвенники и было богопочитание, чтоб рождала земля, чтоб Артемида оберегала роды женщин, чтоб не было ни войны, ни болезней, чтоб Ликий был благосклонен ко всему молодому, а Зевс наполнял бременем плодоносящую землю, чтоб многорождающий скот имел корм; «пусть несется из чистых уст любящая лиру слава»[14]. Здесь и колядка, и «мир» Вакхилида, и мотивы Пиндара, и образ Аристофана. Мир — это музы, песни, пылающие алтари; Арес назван «бесхорным, безлирным, слезорождающим»[15]. Мир города — это весна и плодородие, праведность и благочестие, хороводы и песни, слава. Война есть смерть природы и города.

Лирика и драма одинаково толкуют эти два основных образа. Там, где появляются мотивы Киприды, эроса, свадеб, пиров и цветов, там идет речь о космическом плодородии города-мира, противопоставляемого городу-смерти, войне.

Хоровая лирика одной своей стороной смотрит в комедию, оду и песни типа Сафо или Ивика, другой — в трагедию. Показательно, что ее утопическая тематика сохраняется во многих трагедиях в древнем виде, в то время как сюжет трагедии разрабатывает противоположную тему — страстей-смерти. Разительный пример, который я приводила выше, дает Еврипид в «Ифи-

гении Авлидской»: Ифигению ждет в подземелье смерть заживо вместо брака с Ахиллом, а хор поет ей о браке Фетиды с Пелеем. В сюжете трагедии — смерть, слезы, пассии; в хоровой песне — утопическая картина пира богов и священного брака богов во вкусе Сафо. В «Вакханках» Дионис «претерпевает» глумление, преследование, насилие со стороны мрачного Пенфея, а хоровые песни воспроизводят культовую утопию. Вестник рисует сказочную картину укрощенных зверей, вино и молоко, льющиеся из земли, все то «снятие зла», которое характеризует утопию. Еврипид рационализирует старину; то, что древние трагики вкладывали в песни хора, то у Еврипида говорит вестник о хоре.

Неверно думать, что трагический хор нес только траурную функцию. Он пел о страстях Адраста и других героев, но неизменно пел славы городам и богам. Демаркационной линии нельзя было провести между двумя аспектами одной и той же темы.

Но эту демаркацию внесло понятие. Оно оставило «послепобедный» элемент за хором — и оставило его, конечно, в эпилогах трагедии, когда агон был позади и герой, ставший воплощением понятийно понятого «субъективного», лежал повергнут, а торжествовало победу «объективное», выразителем которого понятие сделало хор. Время становления греческой трагедии было тем временем, когда в познании субъект рос за счёт оттеснения объекта. Преувеличивая его значение и сгибаясь перед ним, субъект непроизвольно отодвигался от того «незыблемого», что относил за счет архаики. И поэтому древнее хоровое начало все больше и больше архаизировалось и наделялось функциями объективного.

3. Мелика — ямбика

1

В греческой трагедии основное действующее лицо, со временем деградирующее, — хор. Диалоги и монологи солистов перемежаются в трагедии с хоровыми песнями. Однако поют и солисты, поют с хором и — реже — самостоятельно. Лирический компонент драмы тем более подчеркнут, что песни в отличие от диалогов и монологов разнятся характером языка: ямбические, драматические части написаны на аттическом языке, а песенные — на дорическом, с примесью ионизмов. Такая двусоставность греческой трагедии (как и древней комедии) делает ее жанр неповторимым даже формально.

Мы не знаем греческой трагедии, которая не была бы одновременно и лирическим жанром. Но, пожалуй, мы не могли бы

найти такой греческой драмы, которая была бы лишена напевной ритмизации и представляла собой действительно прозаический жанр, — даже мимы Софрона. Греческая проза тоже, как известно, ритмизована, что же касается до метрического признака, то он проходит со временем двойной процесс — и усиления и ослабления. В первом случае песни становятся стихотворениями, во втором — прозой.

Но когда я говорю о лирических формах греческой трагедии, я имею в виду ее хоровые и сольные песни, те песни, которые рядом сосуществуют в лирике (гимны, гименеи, плачи, мольбы, жалобы, эпиникии и т.д.). Поразительно и то, что все эти песни сложены иным языком, преимущественно дорическим, а в лирике именно хоровые песни носят тот же дорический характер. Впрочем, тут дело не только в диалектальной стороне. Гораздо важней, что хоровые песни, в свободном ли состоянии или внутри трагедий, отличаются архаикой мысли и синтаксиса. В то же время мимы — такой, казалось бы, бытовой и «народный» жанр — и у Софрона в прозе, и у Геронда в стихах создавались особым, дорическим и доризованным языком, неизменно архаическим, плохо вязавшимся с живым содержанием его смыслов.

Архаика песенных частей трагедии бесспорна, как и архаика самой роли песенного носителя, хора. Доризмы хоровых партий и хоровой лирики говорят только об одном: коллективное пение шло от дорических племен и имело за собой такую давность, которая предшествовала хоровым и сольным песням других народов. За дорической коллективной песней сохранился приоритет и языковой, и общей формальной традиции. «Дорическое» стало литературным синонимом «старинного» и повлекло за собой весь древний комплекс давней песни: хоричность, устарелый образ мысли, давно отжившие обороты, лексику, синтаксис, а также троичное или двойное построение строф (строфа — антистрофа, зачастую еще и с эподом)[1].

Дорическую хоровую лирику невозможно оторвать от аттического диалога, так как трагедия перестанет быть трагедией. Определяя ее с формальной стороны, нужно сказать, что греческая трагедия представляет собой органическое единство хоровой песни и личного монолога или диалога. Но почему же эти две разнородные категории составляют единство? Потому ли, что хор, с его песнями и плясками, служил ячейкой будущих словесно-песенных и действенных форм? Двойная природа ямба и мелики (различие их языка, их мыслей, их исполнения) говорит об обратном. Ямб не результат мелики. Аттическая природа ямба не «дифференцировалась» из дорической. Именно трагедия указывает на общность между двумя различными стихиями ямба и

мелики, на параллелизм каких-то их черт, позволивших им быть едиными.

В мелике можно найти все, что есть в ямбах, — и диалог, и стихомифию, и монолог. Но одного в ней нет — рассказа вестника. Что до ямбических частей, то в них имеется то, что присуще и мелике, но за исключением плачей. Отличаются и рассказы в устах вестника или хора. Вестник воспроизводит картины событий, только что происшедших за сценой, главным образом картины смерти, но иногда и пагубных происшествий, каковы поединки, битвы, нашествия вражеских войск и прочие несчастья. Совсем иного характера многочисленные рассказы хора. Они никогда не передают конкретных событий, имевших реальное протяжение во времени и пространстве. То, о чем они рассказывают, произошло раз и навсегда, и то прошлое, в котором оно произошло, распространяется и на настоящее. Другими словами, оно нереально: в нем нет ни настоящего, ни прошедшего, но то и другое, не «длясь», стоит на месте в своем одномерном пространстве. Таково и пространство, в котором эти события происходят. Оно присутствует и где-то далеко, и вблизи, и везде, и нигде, но имеет географическое имя и узкую ограничительность. Лица, действующие в этих событиях, состоят из богов, героев и чудовищ, из стихий, наделенных человеческими чертами. Все они имеют имена, которые определяют и ограничивают их, но в то же время эти лица «считаются всем знакомыми», то есть обладают схематической, безличной общностью черт. Они были, есть и будут, хотя нигде в реальной жизни их нет. Все это позволяет назвать рассказы хора мифическими, и не только из-за их содержания, но по самой их передаче. Они ничего общего не имеют с дискурсивными наррациями вестника, в которых и время и пространство содержат четкие грани, а сами события протекают в конкретной местности, с конкретными лицами, в конкретной обстановке, в определенный момент времени, вполне закончившийся.

Между рассказами хора и рассказами вестника нет ничего общего. Это различие является непроизвольным результатом двух различных характеров мысли, создавших два типа восприятий действительности. На первый взгляд рассказы хора не имеют никакого, во всяком случае прямого, отношения к действию пьесы. Но, если всмотреться внимательней, они говорят «по поводу» происходящего. Так, после того как Ио поведала о своих муках, хор молит судьбу, чтоб она уберегла их, Океанид, от любовной страсти богов[2]; узнав об участи Прометея, хор выражает боязнь, как бы не навлечь на себя мести Зевса[3] Эсхиловский хор производит впечатление рассуждающего пассивного участника драмы, со-переживающего страдания вместе с главным

действующим лицом. Все, что происходит на сцене в действии и отлагается в конкретных фактах, находит в нем какое-то аморфное отражение — медитацию, сочувствие, мольбу, плач. Типичен в этом отношении знаменитый второй стасим «Агамемнона». Глашатай только что возвестил о благополучном возвращении из-под Трои царя. А хор откликается на эту весть рассказом о том, как в прирученном львенке проснулся кровожадный хищник[4].

2

Медитация хора «по поводу» событий, развертывающихся на сцене, со временем принимает характер полной оторванности от действия. Та песня, которой реагирует хор на события, часто напоминает принцип «ни к селу ни к городу». В драматический момент диалога между Эдипом и Тезеем хор поет песню о благословенном Колоне[5]. Эта песня связывается с драмой Эдипа только тематикой «Колона», но больше ничем: она повернута к мифологии, к Пелопсу, Зевсу, Афине, Посейдону, но вовсе не к Тезею или Эдипу. В «Антигоне» драматизм нагнетается и принимает зловещий характер, когда Креонт велит изловить нарушителя государственного закона. Однако хор поет о всемогущем разуме человека, который бессилен перед Аидом[6]. Но вот Антигону заживо погребают в подземелье. О чем же поет хор? Об Эросе, о всепобеждающей силе прелести, которая светится в очах «обещающей благое ложе»[7] девы. Наконец, судьба Антигоны и всего дома Креонта завершена в полной катастрофе. Хор поет грациозную песню, в которой радостно призывает Вакха[8]. Еще разительнее такое несоответствие в «Ифигении Авлидской». Ифигения обманута, лишена брака, обречена на убийство. А хор поет светлый гименей о браке Пелея и Фетиды и рисует радостные картины пира богов[9] Такими примерами полна вся греческая трагедия.

Хор как бы не слушает, твердит свое, словно в трагедии заключены две различные линии: одна — солистов, другая — хора, словно он не имеет собственной функции. Хор плачет, сетует, ликует, размышляет, но только тематически, а не сюжетно. Он — носитель темы, но не наррации, не действия, не сюжета. В трагедии, уже основанной на действенном сюжете (Handlung), хор служит выразителем не действенного, а песенного принципа.

То, что нам представляется в хоре как «по поводу», как чистая тема, лишенная сюжета, на самом деле отражает глубокую архаику мысли и носит непроизвольный характер. Связный сюжет возможен только там, где субъект отделен от объекта, пото-

му что сюжет говорит что-то о ком-то и вносит в это «что-то» последовательность. Между тем в трагедии нет рассказчика; глашатай рассказывает только об одном частичном эпизоде, но не больше. Герои трагедии — это герои пассий, и не от того лишь, что страдают, но в силу пассивности функций: сюжет и действие идут о них, и они — объект изображения. Но кто же изображает их? Кто о них рассказывает? Они сами. У них нет, как у героев романа или повести, «автора», то есть невидимого рассказчика. Они, как в лирике, говорят о себе своими же устами. Более того. Они не только, как в лирике, говорят о себе, но сами себя изображают в непосредственном действии. То есть: в драме субъект выполняет функции объекта, «изображает» объект. Будучи субъектом переживаемого, герои выступают как объект переживаний.

Мы знаем, что древний автор трагедий был и актером, главным действующим лицом своих же драм (до Эсхила включительно): эта черта сохранилась в древней комедии. Но так и древние лирики типа Сафо пели о себе и как авторы, и как объекты песен. Говоря об Анакториях и Аттиках[10], они говорили о своем «я» — поскольку «Сафо» и была разновидностью таких же ипостасей — и не умели давать чистого «я», отделенного от предмета своих песен. Алкеи, Анакреонты, Архилохи пели о «себе» сквозь лирную топику, сплошь состоящую из готовых, «чужих» черт, — если угодно, сквозь лирную «маску».

В трагедии поет хор, а герои действенно изображают себя. Хор не участвует в этом изображении: он еще субъектно-объектен, подобно древнейшим лирикам. И он до-нарративен и до-сюжетен потому что не имеет чистого объекта, от которого был бы отделен как субъект. То, о чем он поет, схематично, без конца и начала. «По поводу» — это изложение, вытекающее само собой из аппозитивности[11]; оно лишено сюжета и не имеет длительности, плоскостно, точко-образно; оно не связано с непосредственным предметом драматического действия и само внутри себя не знает связности. Рассказ появляется в песне хора внезапно и может присутствовать или отсутствовать без вреда и пользы не только для действия трагедии, но и для самой этой песни. Так в «Антигоне» хор начинает петь о походе семи вождей[12], а в «Финикиянках» — об основании Фив[13], в «Трахинянках» — о битве Ахелоя[14]; эти рассказы мифологичны и по содержанию, и по языку. Факты воспринимаются и излагаются хором не реалистически, а в форме мифических образов. В «Хоэфорах» хор сочувствует Оресту. Хоровая песня начинается стоном: хор боится, как бы не погиб Орест и «не пал совершенно погибший глаз дома»[15]. Дальше события в доме Атридов излагаются в таком роде: «Пришло в свое время справедливое наказа-

ние к Приамидам, тяжко-наказывающая (и „тяжкая справедливостью“) кара. Пришел и в дом Агамемнона двойной лев, двойной Арес. Пифийский оракул, побужденный божескими указаниями, угнал (Ореста) в изгнание навсегда»[16]. Тогда «два осквернителя», связанные обшей «беспутной судьбой» (т.е. Клитемнестра и Эгисф), издали «крик радости о спасении от бедствий и от (спасения) лишения (своих) владений»[17] Но «хитроумная кара пришла», явившись с тем оружием, какое нужно в «тайной битве»: она «действительно» дотронулась во время «битвы» своей рукой до борющихся, она, «дочь Зевса — Дикой зовем ее мы, смертные, — вдувая во врагов губительную злобу»[18].

Перевод на современный язык языка греческой мелики невозможен. Он оттого и невозможен, что приходится переводить не с греческого на русский (или иностранный) язык, а с образов на понятия, что или делает его нелепым, смешным, анекдотичным, или — на что идут современные переводчики — понятийно переделывает и лишает этот язык своеобразия. Прежде всего, мелика сложна до-понятийным, условно названным в науке «дологическим» мышлением, то есть мифологически-образным. Оно лишено обобщений, а потому прилагает одну и ту же конкретность к самым разнообразным фактам и заменяет многозначимость повторением одного и того же. Так, хор может реагировать и на страсти Эдипа, и на проступок Полиника, и на горе семи матерей все тем же рассказом об основании Фив или походе семи вождей: нужно только тематическое сходство. Будет ли этот рассказ находиться в «Семи», или «Эдипе», или «Финикиянках» — несущественно; он подходит к любой трагедии с сюжетом из фиванского цикла.

3

В сольно-хоровой мелике образ атрибутирует образ, неодушевленные предметы и отвлеченные понятия представлены существами, прилагательные и причастия заключают в себе целые предложения. Последовательности и связности фраза не знает — я хочу сказать, связности дискурсивной, причинно-следственной мысли. Представления передаются мифологически: Орест — глаз дома, кара — хитрая женщина, которая в битве дотрагивается рукой до жертвы, злоба — вдунута божеством во врага; судьба определена эпитетом «дурная дорога». Синтаксис мелической фразы нисколько не похож на синтаксис наших переводов. Каждое существительное сопровождается множеством сложных прилагательных, заменяющих глаголы и расстановку мыслей; образ сидит на образе. Вот как описывается в хоровой песне Колон:

«В лучший хлев земли прекрасноконной этой страны пришел ты, гость, в блестящий Колон, где звонкий соловей, часто прилетая из зеленых долин, жалобно поет, обитая на грозделиком плюще и неходимой божьей листве, тысячеплодной, бессолнечной и безветренной от всех стуж, куда ходит всегда Дионис-вакхант, находясь среди богинь-кормилиц. Под небесной росой ежедневно, всегда цветет прекрасногроздный нарцисс, древний венец двух великих богинь, и златолучистый шафран. И не убывают бессонные источники, кочевники потоков Кефиса, но вечно, день за днем, быстродящий идет по равнинам грудастой земли, вместе с несмешанным дождем. Ни хороводы Муз не гнушаются им, ни вожжезлатная Афродита...»[19] и т.д. Прежде всего образы этой песни имеют очень конкретное значение, например: «хлев, закуток земли», «имеющая груди земля», «быстродящий» источник и т.д. Каждый такой образ содержит в себе представление, давно преодоленное понятием, о воде и земле как о существах с одним каким-то определенным внешним признаком: золотые лучи шафрана, золотые поводья у Афродиты, сияние у Колона, бессонность у источника и т.д. В то же время эти признаки не относятся к самим определяемым ими предметам, а прилагаются к ним чисто-внешне, по аналогии с другими предметами, не имеющими с ними (на наш взгляд!) ничего общего. Так, ни золото, ни луч не являются реальными признаками шафрана, и Колон не испускает сияния, вода не может ни спать или не спать, ни рожать быстро или медленно, а город, сколько бы ни славился конями, не может служить конюшней или хлевом земли. Следовательно, все эти эпитеты не содержат в себе «признаков» предметов, которые определяют. Они прибавляют к образу предмета еще один образ; так, шафран отождествляется с солнцем, Колон — со светилом и конем, вода — с не знающей сна роженицей, а течение этой воды — с кочевниками и т.д. Одна конкретность познается посредством другой конкретности, и каждая из них берется монолитно, сопоставляясь целиком, без отдельных качественных признаков. Однако отождествление с солнечными лучами, с золотом, конями, женщиной можно найти у сотен других явлений помимо шафрана, города и воды. Больше того, можно найти в хоровой мелике отождествление светила с городом, золота с цветком, женщины с источником. Ведь все эти языковые образы вызываются тождеством самих образов города-светила, света-золота-цветка, воды и женского лона. У Пиндара Делос — это звезда[20], у Эсхила огонь — это цветок[21], у Еврипида женщина Дирка — это река[22].

При возникновении понятий эти образы-дубликаты начинают восприниматься в виде внешнего признака, характеризующего два различных предмета по аналогии: у шафрана и солнца

(золота) одинаковый, желтый цвет, у города и коней одинаковое местопребывание в огороженном уголке земли или двора, у источников и не знающих сна существ беспрерывная работа (бег), а наполненность все новыми и новыми водами одинакова с нарождением одного за другим детей. Так мелические эпитеты, не возникая из реальных признаков самого предмета, становятся стандартно «приложенными» к предмету в порядке смысловой тавтологии и сохраняют за ним, усиливают в нем конкретность (ср. в эпосе «море соленое», «руки белые», «ноги быстрые», «слова крылатые» и т.д. где «соль» и «море» имеют общий термин, «слово» идентично крылатой птице и т.д.). Для Софокла Колон никак не может быть «конюшней земли». Этот эпитет получает для него метафорический характер «местожительства», «места земли», то есть характер понятия. Переводы в этом отношении правильны. Однако по-гречески понятие «места» дается все же словом «конюшня, хлев, скотный закуток», и отрицать этого невозможно. Но тут дело не только в переводе и искажении. Дело в своеобразии мышления, которое строит отвлечение и обобщение признаков на базе образа и оставляет этот образ в силе. Когда мы говорим «золотисто-блестящий шафран», наш эпитет понятиен, то есть носит отвлеченный характер: и «золотистый», и «блестящий» — понятия. Но когда грек говорит χρυσαυγὴς κρόκος, его «золото» и «луч» вполне конкретны и предметны, подобно вещам. Когда нужно сказать «место», хор говорит «конюшня», хотя имеет в виду не конюшню, а место. В понятии лежит образ. В отвлеченном лежит конкретное.

Образ не означает точки. Он топчется на месте, не зная ни движения, ни поступательности, потому что находится в комплексе одинаковостей. Собственно, топчется одномерное время, заключенное в до-понятийном образе. Оно создает «картину», но не движение сюжета. Каждая последующая мысль не развивает предыдущей, а зацепляется за нее и идет за ней. Мелика не руководствуется одной центральной мыслью, которая распределялась бы в синтаксическом распорядке; ее фраза не расчленена. Характеризуя Колон, песня прежде всего начинает говорить о соловье, а начав говорить о соловье, переходит к местопребыванию соловья — среди листвы; заговорив о листве, описывает ее и упоминает о приходах Диониса; назвав Диониса, говорит и о его кормилицах. Только теперь мысль о соловье закончена. Продолжается характеристика Колона, но она уже идет по линии описания той зелени, куда прилетает соловей. Колон, в сущности, забыт, а описывается все та же роща («листва»), где цветут нарцисс и шафран, где протекает Кефис; по этому поводу характеризуется нарцисс и определяется его отношение к великим богиням, а затем дается и цвет шафрана. Мысль о Кефисе разрас-

тается в картину: тут и течение его, и самые воды, и дождь, вместе с которым он течет по равнинам, и земля, по которой пробегает, — и все это в кратких характеристиках, которые заканчиваются словами об отношении к Колону Муз и Афродиты, тоже кратко определяемой. Таково содержание первой строфы и антистрофы гимна аттическому городу. Вместо характеристики самого города дается эпитетное определение некоторых второстепенных черт, имеющих с Колоном побочную связь: прилеты соловья, густота листвы, красота нарцисса и шафрана, сила водных струй. Зато сохранена связь всей этой картины с культами Диониса, Муз, Афродиты, Деметры и Коры. Описание Колона — цепь атрибутов: каждая мысль — атрибут предыдущей.

По содержанию, Колон — типичный «благословенный город» с рощами богов, с хороводами муз. Здесь резвится и справляет оргии вакхический Дионис с богинями-кормилицами. Здесь проводит время Афродита «с золотыми поводьями», прилетающая на колеснице, — эросное божество. Здесь цветут знаменитые культовые цветы — шафран и нарцисс, «древний венец великих двух богинь». Чистые воды, пышные рощи, равнины и луга — таковы черты всех блаженных городов и стран. Они таковы и в хоровой мелике, и у Сафо, и у Пиндара. Это обители богов плодородия, Афродиты, Эроса, Диониса, Деметры.

Колон, таким образом, нисколько не охарактеризован. Однако во времена Софокла и для самого Софокла такая образно-мифологическая, а следовательно, безличная характеристика «города» есть единственное средство художественного определения. У Софокла вся песня хора имеет новое понятийное значение. Торжественность древних образов наполнена для него прославлением родины, ведь в Колоне он родился! Преклонение перед красотой, культурой и гуманностью отечества звучит в каждом слове песенного «гимна». Однако все эти идеи проводятся средствами мифологических стандартных образов и архаического языка, составляющими всю фактуру софокловского художественного выражения, всю формальную совокупность его поэтических фактов.

4

В мелическом языке эпитеты и аппозиции несут на себе весь центр смысловой тяжести. Если их убрать, фраза распадется на отдельные незначимые существительные. Эпитеты создают «картину», то есть неподвижный, еще анти-повествовательный способ изложения, соответствующий в языке тому, что в обряде

является зрительным показом; стоячий метод изображения заменяет будущую наррацию.

В эпитете нет времени. Мелический язык нагромождает эпитеты, прилагая их к каждому существительному. Так получаются связки определений, лишенных всякой динамики. Даже описание события, полного движения, дается посредством перечисления ряда существительных и эпитетов; фраза при этом неповоротлива и статична. Вот мелическое описание поединка-бокса из «Трахинянок», по своему смыслу полного динамики и драматизма, — его исход решал судьбу Деяниры: «Тогда был рук, был и стрел шум, смешанно с бычьими рогами; был переплетающийся климакс (нагибание противника), был губительный удар лба и стон обоих. А нежная, прекрасно-окая сидела у (подножия) далеко-видящего холма, выжидая того, чья супруга»[23]

Мысль не умеет разворачиваться и распределяться; каждый эпитет — это целая фраза без глагола, без членения, без понятийного синтаксиса. Единственный здесь глагол — «был», который беспомощно и бескрасочно топчется в повторениях. «Смешанно с бычьими рогами» заменяет выражение «битва, в которой руки героя переплетались с рогами быко-образного чудовища»; «далеко-видящий холм» значит «холм, с которого далеко видно»; «выжидая того, чья супруга» хочет сказать: «выжидая того, чьей супругой ей придется стать в результате поединка». Субъект и объект не различаются: холм далеко видит, но и далеко виден, смотря по контексту, в котором функционирует данный эпитет. Так, дальше «глаз» Деяниры назван «с обеих сторон вызывающее вражду око», хотя вся эта понятийно переведенная фраза в оригинале выражена одним эпитетом[24]. Не только в данном эпитете, но во всяком другом в греческой поэзии смысл, заключенный в эпитете, носит активно-пассивную форму; мы переводим, считаясь с контекстом.

В сущности, «картины» мелического рассказа представляют собой один сплошной эпитет. Так, рощи, воды, красота Колона — это стоячая картина, представляющая собой «приложение» к образу «Колон», получающее атрибутивное значение. Таков, для примера, призыв Вакха в хоровой песне из «Антигоны». Мысль этого призыва проста: Вакх, приди и помоги нам. Но она выражена так: «Многоименный, украшение кадмийской девы и потомство тяжкогремящего Зевса, (ты), который заботишься о славной Италии, царствуешь в лоне, для всех общем, елевзинской Део, Вакх, (ты), который населяешь метрополию вакханок, Фивы, у влажных струй Исмена, у посева дикого дракона; тебя над двувершинной скалой увидел блестящий дым (огонь), где идут в ряд парнасские нимфы-вакханки и (где) влага Касталии. И тебя провожают увитые плющами холмы Нисейских гор и

зеленый, многовиноградный берег при нежных песнях, тебя, взирающего на фиванские перекрестки (улицы). Ты почитаешь (Фивы) превыше всех городов совместно с матерью, сожженной молнией. И ныне, когда весь мой город охвачен насильственным недугом, приди чистой ногой поверх Парнасского склона или стонущего пролива. Увы, вождь хоровода дышащих огнем звезд, страж ночных звуков, сын, Зевса потомок, о, явись нам вместе со своими спутницами, наксосскими фиадами, которые чествуют плясками — исступленные, всенощные — тебя, управителя Вакха»[25]

Во всей этой картине нет движения или поступательности. Мысль стоит на месте. Сюжета нет, так как нет времени и причинности: нечему развиваться. Знаки препинания вводим мы, стараясь придать мысли синтаксический порядок. Но на самом деле вся песня лишена пунктуации, потому что в ней нет главного и второстепенного, управляющего и подчиненного. Вся мысль в целом является «приложением» к «Вакху» и может быть продолжена, усечена, остановлена — как угодно. У нее ход зубчатой ленты, и толчок к новому предложению дает последнее слово, но не центральный постулат, развертывающийся в аргументации.

То, что мы называем «по поводу» — тематическая связь, лишенная фактичности, — на самом деле представляет собой отсутствие в мысли (а потому и в песнях) длительности, протяженности, последовательности. Факты воспринимаются обще, суммарно-схематически, одной внешней стороной, двумя-тремя стандартными чертами. Все, что таким образом излагается, получает характер какой-то неопределенной, безличной конкретности, в которой отсутствует качественность явлений. Вот, например, один и тот же факт в изложении действующих лиц драмы и бездействующего хора. Дельфийский оракул только что возвестил, что мор и бесплодие в Фивах вызваны нечестием, носитель которого должен быть обнаружен и покаран. Царь Эдип (в одноименной трагедии Софокла) еще не знает, что преступником является он сам. Намеки Тирезия-провидца вызывают в нем возмущение. Естественно, что хор фиванских старцев думает только об одном — кто может быть этот нечестивец и как его найти. Требование оракула излагает в ямбических триметрах Креонт. Он рассказывает Эдипу: «Я готов сказать о том, что услышал от бога. Владыка Феб ясно приказал, чтоб осквернение страны, поскольку оно взращено этой землей, было изгнано и чтоб неисцелимое не растить... Нужно изгнать (преступника) за пределы города, иначе — убийство уничтожить путем нового убийства, так как эта кровь оледенила город»[26] В этих словах видны логическая последовательность, цель, причинность, не-

смотря на то что оракул носит двоякосмысловой характер и ряд понятий выражен мифологически-образно. Но образ «кровь оледенила город» в устах Креонта звучит уже не буквально, а метафорически — «кровь навлекла на город несчастие». Заведомо темный, двойной смысл оракула принимает здесь форму метафоры: осквернение «неисцелимо», поскольку оно заключается в отцеубийстве и женитьбе на матери, и оно «взращено» («вскормлено») на этой земле, так как произошло в Фивах, и его не следует дальше «растить» («вскармливать»), то есть безнаказанно терпеть пребывание Эдипа на престоле. Отличие этих образов от образов хорических песен в том, что метафоры оракула могут быть раскрыты, подобно загадке, и их смысл окажется понятийным, в то время как образы мелики так и останутся мифологическими.

Дело не в хоре, а в мелике. Когда хор говорит ямбами, он мыслит понятийно. Так, на сомнения и поиски Эдипа он логически отвечает: «Так как ты взял меня заклинаниями, владыка, я отвечу тебе вот как: не я убил и не я могу указать убившего. Но кто некогда совершил убийство — должен раскрыть Феб, пославший (нам) эту задачу»[27] И во время столкновения Эдипа с Тирезием хор резонно вставляет несколько ямбических фраз[28]. Дело, говорит он, сейчас не в гневных речах, «а как бы получше найти разрешение божественного пророчества — это рассмотреть». Однако, когда хор не говорит, а поет — уже после данной сцены, — его мысли и язык начинают выражать до-понятийные, мифологические представления, обороты, лексику. В первой строфической паре он рассуждает: «Кто тот, кого пророческая дельфийская скала назвала свершившим кровавыми руками самое несказанное из несказанного? Пора ему на бурных конях направить быструю ногу к бегству. Вооруженный огнем и молниями, кидается на него сын Зевса, страшные следуют за ним не заблуждающиеся Кэры. Ведь только что засветил из снежного Парнасса явленный глас, чтоб каждый стал выслеживать невыявленного мужа. Ибо он бродит по дикому лесу, и в пещерах, и на скалах, как бык, жалкий, жалкой ногой одиноко скитаясь, избегая пророчеств со средины земли: а они, всегда живые, летают вокруг (него)»[29] Вместо «Феб» здесь сказано «пророческая скала», вместо «преступник» — «свершивший несказанное», вместо «изгнать» — «направить быструю ногу к бегству», вместо «Феб сказал» — «засветил огненный глас» и т.д. Скала пророчествует, Феб бросается, вооруженный огнем и молниями, Кэры не заблуждаются, из снежного Парнасса является глас, преступник бродит, как бык, и нога у него жалкая; эпитет пророчеств — «срединно-пупа-земли» (как назывались Дельфы), и они (пророчества) представляются живыми, летающими, подобно птицам,

вокруг человека. Все эти представления образно-мифологические, лишенные фигурального смысла. Как ни много тут эпитетов, качеств пока еще нет. Убийца жалок, нога у него жалкая, скитается он одиноко, бродит повсюду, подобно быку. Тут нет ни негодования, ни ненависти, — а сколько пафоса у Эдипа, когда он проклинает этого убийцу!

Представления передаются совсем иначе в мелике, нежели в ямбах. Отсутствие качественного мышления делает их, при всей их конкретности и «картинности», аморфными. Если у предмета нет имени, его не умеют ни обозначить, ни назвать. Нагромождается ряд эпитетов и атрибутов, которые не охватывают предмета и не выясняют его отличительных черт. И самое главное во всех этих образах — их прямой, конкретно-единичный смысл, лишенный переносности значений.

5

Хор — древнейшее действующее лицо трагедии, главное действующее лицо. Почему же оно поет только «по поводу» происходящего на сцене?

Дело в том, что содержание хоровых песен настолько же древнее содержания ямбического сюжета, насколько хор древнее солистов. Тематика его очень важна: в ней — генезис сюжета данной трагедии.

Мелическая и ямбическая части имеют общую тематику, но у хора она более архаична и до-сюжетна.

Возьмем, например, такую классическую трагедию, как «Царь Эдип». Ямбический сюжет говорит, что в Фивах происходит мор. Жрец, пришедший к Эдипу в качестве «молящего», рисует бедствие следующим архаическим (на то он и жрец!) образным языком: «Город, как ты ведь и сам видишь, уже слишком качается и не в состоянии поднять голову из пропасти и кровавой качки; он чахнет в плодоносных зародышах земли, он чахнет в стадах пасущихся быков и в нерождаюших (бесплодных) родах женщин. При этом огненосный бог — злейший мор (чума) — своими ударами преследует город; от него пустеет Кадмов дом, а черный Аид богатеет стонами и рыданиями»[30]. Этот язык жреца формально совпадает своей образной лексикой с языком хора. Чума представляется огненосным божеством, которое бьет и гонит город. В то же время чума — это морская бездна, кровавые воды которой качают и захлестывают город. Образ субъектно-объектен; город погибает в растениях, животных и людях, которые сами погибают от бесплодия. Вместо того чтоб сказать, что зародыши растений не распускаются в плод, что быки не могут пас-

тись, что женщины не рожают живых детей, образный язык говорит о городе, угасающем в «плодоносных» зародышах, в «пасущихся» быках, в «нерождающих родах»: как у Гомера («звездное» небо днем), признак предмета остается при предмете и тогда, когда он явственно чужд предмету. Это указывает на своеобразие образного «признака»: он не призван вскрывать качество предмета, а только сопровождает предмет по принципу тавтологии. Когда же нужно придать ему противоположный смысл, вводится новое слово, заключающее в себе это противоположение. Так каждый образ и субъектен и объектен, и пассивен и активен, и позитивен и негативен. «Нерождающие роды» означают «роды, которые не разрождаются живым ребенком»; здесь субъектом должна быть «женщина», но не «роды», однако образный язык не отличает действия от его носителя. Точно так же «богатеет» Аид от стонов и рыданий. Образ «плутоса» можно найти в каждой трагедии; но трагики, не зная, что с ним делать, придавали ему денежное значение. У Еврипида он принимает характер социального мотива, у Софокла и Эсхила он обращен в понятие. Аид сам Плутос; язык жреца делает из мифологического, субьектно-объектного образа метафору. Но так, в сущности, каждое греческое отвлеченное понятие представляет собой не больше как метафору. По-русски это «богатеет», и языковая семантика «богатства» теряется; по-гречески πλουτίζεται содержит в себе не снятую образную семантику «плутоса».

Однако при всем том образный язык жреца разнится от языка мелических партий. Чем? Мышлением, которое в обоих случаях различно. В устах жреца разобранная фраза является метафорической иллюстрацией к общей его мысли о чуме, карающей город, о необходимости для Эдипа изыскать средство избавления. Жрец говорит темным, иносказательным языком. Мало того, он прибегает, как профессионал религии, к эвфемизмам, избегая называть нехорошие вещи их прямыми именами. Но его иносказательный язык вполне дискурсивен. Логически-последовательно он развивает доказательства в пользу своей центральной мысли.

Иной характер носит песня хора. Она начинается по поводу того же самого события, с обращения к одушевленному Гласу, «приятно-словесному» отпрыску Зевса, ныне «пришедшему от многозлатного Пифона в блестящие Фивы»[31]. Дрожа перед дочерью Надежды, Вестью, хор призывает богов, наделяя каждого сложными эпитетами. Но вот идет срединная повествовательная часть: «О, горе мне, горе! Я переношу неисчислимые несчастья. Болеет у меня весь народ, и нет на уме копья, которым кто-либо отразил бы (несчастья). Ведь ни новь знаменитой земли не взрастает, ни женщины не выдерживают при родах жалостных натуг.

Ты увидел бы (уносящихся) одного за другим, подобно прекрасно-крылой птице, влекомой сильнее, чем разбушевавшийся огонь, к берегу вечернего бога. В них погибает бесчисленный город. Безжалостное, смертоносное потомство лежит на земле без жалобных воплей. А между тем супруги и даже седые матери — одна с одной стороны алтарного возвышения, другая с другой — причитают, умоляя о защите от пагубных несчастий. Светит (звучит) пеан и стонущий, вторящий глас. О златая дочь Зевса, пошли, прекрасно-ликая, от этого всего защиту! А насильственного Ареса, который ныне без медного щита сжигает меня и с криком идет против меня, заставь повернуть спину в обратном беге, отдаленном от отечества: или в великий покой (терем) Амфитриты, или в негостеприимный, без пристани, фракийский морской вал. Ведь если ночь отпускает дань, она приходит днем. Этого Ареса, о владеющий властью над огненосными звездами, Зевс-отец, уничтожь своим перуном! Ликейский владыка! Желал бы я, чтоб твои неукротимые стрелы, приказание защиты, разлетелись из злато-крученых ремней лука и чтоб (разлетелись) огненосные светочи Артемиды, с которыми она мчится по Ликейским горам! И призываю я эпонима этой земли, в златой митре грозде-ликого, эвойного Вакха, спутника менад, пусть он приблизится с сожигающим... (лакуна) факелом на презренного у богов бога»[32].

Этот язык и система мысли, в нем выражающаяся, настолько специфичны в своей архаике, что местами не поддаются переводу. Трудность здесь двоякая. Во-первых, эпитеты заключают в себе целые предложения, и не перевести их ни прилагательными, ни причастиями. Во-вторых, они и субъектны и объектны. Мысль о «бесчисленных» жертвах города передается выражением «погибает бесчисленный город». Архаична фраза о потомстве, носящем в себе смерть, то есть о носителе смерти. Люди, лишенные сострадания своих близких, валяются прямо на земле, без погребального оплакивания. Однако сложное прилагательное «смертоносное» говорит о «потомстве» так же, как о смертоносной чуме, словно само потомство сеет смерть. Затем оно названо «безжалостным», хотя по смыслу оно «лишено жалости людей»[33]. И таков весь язык. Он не различает субъекта от объекта, пассива от актива, переходности от непереходности. Я уж не говорю о таких выражениях, как «немедный щитов» (без медного щита)[34], «негостеприимный гаваней» (без гостеприимных гаваней)[35], «светочи» в значении «стрелы»[36], «светит звук»[37], «злато-митренный» (с золотой повязкой на голове)[38], «одинаково-одетый» в значении «спутник»[39], причастия-существительные, смешение в одном и том же случае винительного с именительным («Ареса насильственного... сильно-кричащий» вместо «сильно-кричащего»)[40].

В прилагательных нет времени; нет в них и пассива или актива. Однако в данном языке прилагательные несут функцию причастий. Мы отличаем «насильственный» от «насильный», «губящий» от «погубленного». Мелический язык этого не знает. Потомство «безжалостное», «Арес насильный». Когда мы говорим «стонущий звук», мы не представляем себе звука в виде существа, которое стонет. Но в мелическом языке неодушевленный мир одушевлен, и звук может издавать стоны, «одинаковозвучащие — с флейтой» (эпитет-аппозиция в одном слове), причем имеется в виду флейта, под звуки которой поется молитва об исцелении, пеан; другими словами, пеану вторят стоны.

6

Древний язык недаром требует комментирования и герменевтики. Из него приходится вытаскивать понятные нам мысли, переводить его сперва на наш язык, а затем с образов на понятия. Например, фраза: «Если ночь отпускает дань, она приходит днем»[41] значит — «ту жертву, которую щадит ночь, губит день, идущий вслед за ночью» (беспрерывность смерти). Такого перевода требует каждая фраза. Не только лексику, но и синтаксис образных мыслей нужно переводить на понятийную лексику и понятийный синтаксис. У мелики свой особый словарь, свое особое словосочетание.

По отношению к ямбическому языку трагедии мелический язык представляет более древнюю версию. Сами греки комментировали его, не понимая веком позже его архаики. Но точно так же обстоит дело и со смысловой стороной этого древнего языка. Содержание, которое он передает, по отношению к смысловому контексту ямбической части тоже является древнейшей версией. Я хочу этим сказать, что образы мелики, как ни кажутся далеки от ямбического содержания, на самом деле представляют собой то же содержание, но выраженное более древними средствами. В них — та смысловая стихия, которая породила позднейшее понятийное содержание.

В цитированном хоре, как и у жреца, чума представлена в виде огненного божества. Выше я уже говорила, что в мифологии огонь имеет два аспекта: то он благодетельное существо, изобретатель и мастер (Гефест, Прометей, Афина), то существо вредоносное, разящее мором и войной (Арес, Аполлон из песни I «Илиады»). То, что понятийно сделалось «чумой», то в образной передаче есть «огонь». Но этот образ имеет, как всегда в мифе, свои варианты. Где в мифе огонь, там и вода. Но вода эта особая — вода смерти. Где в мифе огонь, там и воды преисподней,

кровавые или черные бездны, в которых бушуют вздымающиеся валы волн. Такой же кровавой пропастью, наполненной мятущимися водами, изображает чуму и жрец. Город качается в бешеной качке, захлебывается и погибает. Отсюда — без всякой логической последовательности — бесплодие растений, животных и женщин, то есть всеобщее, мировое бесплодие. И хор дает ту же картину: ничто в городе не рождается, ни от «знаменитой земли», ни из женского чрева. Понятийно это νόσος — та знаменитая «болезнь», которая организует завязку большинства трагедий. Здесь «болезнь» является чумой: Софокл толкует мифы реалистически, если только образная фактура не противодействует этому. В большинстве иных случаев «болезнь» принимает форму безумия или морального помешательства; у того же Софокла Филоктет реалистически страдает от раны.

Характер «болезни» в «Царе Эдипе» раскрывается именно песней хора. У жреца можно принять его образы за метафоры. Но хор изображает чуму в виде огня-Ареса в самом прямом смысле. Арес нападает на город, но этот город отождествляется с самим хором: «С криком сожигает меня, идя против меня, Арес»[42]. Это отождествление примечательно. То, что происходит с городом, происходит с хором: хор был носителем основной темы, хор был главным персонажем, как в «Гикетидах» Эсхила. Чума рисуется огнем, насылаемым Аресом, или непосредственно «огненосным богом». Она рисуется и битвой. Арес налетает, наступает с громким криком, как на войне. Афина должна обратить его в бегство, либо утопить, либо самого бросить в ту самую бурную пропасть, которой изображается сама чума. Зевс должен испепелить его перуном, Аполлон и Артемида — своими стрелами-лучами, Дионис и вакханки — поджечь факелом. Итак, это целая теомахия, как в п. XX «Илиады»; это вариант титаномахии, но в виде войны богов. Светлые боги бьются с богом-разрушителем, и орудие у них одно — молния, факел, лучи. Это, конечно, не просто изгнание чумы из Фив: это космическая битва, в результате которой свет убивает смерть. Вот почему хор сетует, что нет «копья», которое отразило бы болезнь.

Так мы попадаем в круг мифических образов Гомера, Гезиода и лириков. Хор показывает, как темы трагедий, прикрытые фиванскими или троянскими «циклами», на самом деле восходят к одному единому кругу общегреческих древних представлений о периодической смерти природы.

«Один за другим человек устремляется, сильней бушующего огня, подобно птице, к берегу вечернего бога»[43], — говорит хор. Носитель чумы, умерший уподобляется разбушевавшемуся огню. Берег вечернего бога — это берег моря смерти, той бездны, которая полна кровавых вод, того «негостеприимного» фракий-

ского моря, которое бушует волнами, того «великого жилища Амфитриты», куда нужно сбросить огненную чуму. Бог преисподней назван «вечерним»: смерть есть тьма, и ее побеждают молнии, лучи и факелы светлых богов.

Образы субъектно-объектны. Хор и город — одно; умерший и Арес — одно.

Но в то время как хор изображает смерть природы в форме всеобщего бесплодия и мора, сюжет трагедии говорит об отцеубийстве и кровосмесительном браке Эдипа: невольное преступление вызывает-де кару богов. Таким образом, связь этих двух различных явлений дается самим сюжетом трагедии. У Софокла она носит этико-религиозный и опричиненный характер: из-за того что совершен такой-то поступок, следует такая-то кара. Но внутри этой понятийной концепции лежит мифо-образное тождество «отцеубийства» и «смерти природы», «брака с матерью» и «бесплодия». В греческих эсхатологиях гибель космоса всегда понимается как насилие сына над отцом, как убийство или насильственное бесплодие, как свержение с престола и лишение жизненной (царской) потенции; «отцеубийство» образно передает смену мифологических веков и поколений. Гибристическая женитьба на матери варьирует этот образ еще на более древний лад. В мифе Гибрис и есть бесплодие, Дика — урожай и обильное потомство.

Теперь можно понять, почему хор всегда поет «по поводу» происходящего на сцене, но не о нем непосредственно. Мелика связана с ямбической частью древнейшей связью — тематической, но еще не сюжетно-действенной. Сюжет трагедии вырастает из тематики хоровых песен, и хоры так же остаются в составе трагедии, как остается в понятие образ, в греческой абстракции — конкретность. Но сюжет ямбики и аморфные песни-образы хора представляют собой различные явления. Сюжет возникает из мифологического образа, но получает спецификацию только в понятийном мышлении, когда уже есть причинно-следственная последовательность и повествовательная конструкция с ее категориями времени, цели и — самое главное — с ее косвенностью, то есть полным отделением повествовательного объекта от повествующего субъекта. Так, сюжет «Царя Эдипа» рассказывает «о» невольном преступлении Эдипа, «которое» тем самым «вызвало» наказание. Впрочем, следует сказать точней. Ни в какой трагедии нет цельно-повествовательного сюжета. Тот сюжет, который мы отвлекаем от трагедии, никем не повествуется, а дается в непосредственном действенном изображении. Говоря парадоксально, в драме нет сюжета.

Но трагедия уже построена на сюжете и воспроизводит его в действии. Хор, напротив, выпадает из этого действия, потому

что он еще до-сюжетен. В нем нет косвенности. Он и тема, и зритель, и актер, и автор.

7

Учебники говорят, что древнейшая хоровая лирика была нарративной. Выходит, что сольной бессюжетной лирике предшествовала хоровая наррация и что повествовательность древнее бессюжетности... Это напоминает, как до открытия первобытной культуры считалось, что сперва — высшие формы, а потом их деградация в низшие.

Изредка встречаются в трагедии и такие хоровые песни, в середине которых находятся и наррации.

Типична наррация во втором стасиме «Агамемнона». Хор узнает о благополучном возвращении Агамемнона, который ожидается с минуты на минуту. Он поет «по поводу» событий, аморфно передавая куски мифа о Елене, о Парисе, о гибели Трои. Это не рассказ и не сюжет, а размышление.

Но в строфе второй вдруг появляется, без всякого перехода, сюжетное повествование о львенке. Вот этот рассказ: «Воспитал в доме муж лишенного молока, любящего материнскую грудь детеныша льва таким образом, что (тот был) в юные годы ручным, очень любимым детьми и приятным людям почтенного возраста. Часто он (муж) брал его на руки, наподобие новорожденного ребенка, когда тот с ясным взором ластился к его руке, (побуждаемый) требованиями желудка. Но, возмужав, он выказал нрав, свойственный родителям, ибо — воздав благодарностью за воспитание! — он добровольно устроил пир из убитых (им) овец, оросил дом кровью. Непреодолимое горе домочадцам, великая многостонущая пагуба! По воле бога некий жрец был воспитан в доме для лиха»[44].

В этом пассаже, как всегда в хоровой мелике, имеются трудные для перевода места, усугубленные плохой сохранностью эсхиловского рукописного чтения. «Любимый детьми» означает и «любящий детей», так как это простое прилагательное, лишенное глагольных признаков; целый ряд таких же прилагательных приходится переводить развернутыми фразами, или наречиями, или существительными, или причастиями. Но это — о форме. По содержанию требует объяснения последняя фраза. Львенок назван «жрецом лиха» (или «для лиха вскормленным»). При чем здесь «жрец»? — Дело в том, что именно жрецы убивали и потрошили животных, внутренности которых выполняли важную роль в культе. Хищник, разодравший овец, пожравший их мясо, метафорически отождествлен со жрецом. Это звучит горько и

сильно. Весь рассказ проникнут чувством известного ужаса, словно речь идет о кощунстве. Он очень значим. Судьба животных переживается, как человеческая. Это не просто парадигма или новелла, но рассказ о событиях, всем понятных и способных взволновать всякого. Убийство овец, как в «Аяксе», принимает характер драмы; слышен отзвук тех времен, когда люди носили траур по убитому и оплаканному животному-богу. Гибрис львенка в том и заключается, что он стал «убийцей».

После этой наррации, опять без всякого перехода, продолжаются прерванные размышления на троянскую тему. Конец всей песни — медитация о Гибрис и Дике. Она заканчивается приветствием возвращающегося Агамемнона.

Какую же функцию выполняет наррация в данной хоровой песне?

Вся в целом она имеет одну определенную тему, как ни соскальзывает ее материал: вослед нарушенному «установлению» идет возмездие. Так, в первой антитезе строф говорится об отплытии Елены[45], о погоне за ней, о «кровавой распре», затем о нарушении Парисом законов Зевса Ксения и об ужасе Илиона, оплакивающего свое несчастье. Во второй антитезе — рассказ о львенке[46]. В третьей[47] поется, что на самом деле в Илион вошел Эрос («нежная стрела очей, грызущий сердце цветок Эроса»). Елена свершила горькое таинство брака, но в семью Приама вошла «дурная гостья, тяжелая в обращении, оплакиваемая новобрачной Эриния»: наслал ее Зевс Ксений (гостеприимец). Тут же, в антистрофе, идет речь о нечестивом деле, которое родит себе подобных детей, и о прекрасном сыне, посылаемом судьбой праведному дому. В последней, четвертой антитезе[48] продолжается «старинное у смертных слово», сложенное о Гибрис и Дике.

«Любит Гибрис старая, молодеющая в бедах людей, рождать Гибрис»; но Дика светит в закоптелых домах, чуждаясь нечестивых, но золоченых жилищ.

В этой песне хор имеет в виду не столько Елену, сколько Клитемнестру, осквернившую брачное ложе с Эгисфом в отсутствие мужа. Такой поступок — гибрис. Но вослед ему придет кара. Несмотря на позолоту трона и богатство царского чертога, Дика отвращает от него свои взоры. Эриния займет свое «тяжелое место» в семье Атридов. Илион разрушен «стрелой» очей, «цветком Эроса». И дом Атридов падет в результате «кровавой распри», из-за преступного Эроса.

Между тем наррация о молодом льве хочет сказать, что хищный нрав рано или поздно вырвется наружу: кроткий до времени, хищник останется верен своей природе. О наказании льва нет и помина; это производит впечатление полного торжества

гибрис, как оно всегда и бывает в баснях и параболах, не затронутых культовой этикой.

В этой хоровой песне содержание нарративной части оказывается древнее содержания самой песни в целом: оно носит животную форму, оно еще лишено культовой этики. В то же время эта наррация имеет бытовой повествовательный характер. У нее последовательный, связный, законченный сюжет. Нрав львенка обрисован психологически. Действие отнесено за пределы общего содержания песни. Время движется и играет большую роль: оно-то и выявляет нрав хищника. Причинность четко обозначена: львенок ластится, когда хочет есть, но обнаруживает свою хищную природу под влиянием времени — возмужания. Несмотря на древнюю образность, наррация, по существу, уже понятийна, целенаправленна, кондициональна. И приходится повторять здесь тот закон, на который я указывала в работах по гомеровским сравнениям и по Сафо: именно древнейшие пласты греческой поэзии подвергаются модернизации, являясь очагами новой, уже поэтической мысли.

Рассказ о львенке служит в хоровой песне как бы притчей. Он связан только тематически, но не сюжетно с общим содержанием песни, хотя его образность и представляет собой древнейший песенный пласт трагедии. Некогда его конкретность и была содержанием хоровых плачей по невинно убитому животному, жертве хищника. Впоследствии, обращенная понятийной мыслью в наррацию, эта конкретность стала выделяться среди аморфного содержания остальных песенных частей. Она получила функцию притчи, то есть такого переносного смысла, который вырастает из контекста всей песни в целом. Если б такой рассказ фигурировал самостоятельно, он служил бы апологом, нравоучительным повествованием из мира животных. Но самостоятельных рассказов классическая Греция еще не имеет. Я говорила выше, что каждая наррация бывает заключена среди анарративного изложения или в антитезе к нему. Переносный смысл рассказа о львенке возникает именно из анарративного контекста, где имеется в виду женский нрав, по природе неблагодарный и нарушающий святость ложа. Конкретный прямой смысл наррации обращается в смысл переносный, «фигуральный». Рассказ о львенке есть иносказание. Функция у него послужная, зависимая, направленная на всю песню в целом.

В то же время всякий ямбический рассказ, и в том числе рассказ вестника, носит законченный, самостоятельный и фактический характер, опирающийся именно на прямые смыслы, на точность и документальность. В этом отношении два стиля трагедии — образный и понятийный — совпадают с двумя стилями Геродота и всякого иного античного повествования, основанного

на трансформации образа в понятие. Нельзя не считаться и с тем, что античная лирика искони имела те же два стиля — речитативный и мелический. Вся разница лишь в том, что в лирике эти два стиля уже разорваны, а в трагедии, доносящей до нас древнейшую систему, в какой некогда и функционировала лирика, эти два стиля представляют собой неразъединимое единство.

8

Наррация попадается в хоровой мелике трагедий редко. Обычно ей предшествует до-нарративная форма изложения, которая выражается в том, что хор «упоминает» о мифе, но не повествует о нем. В одних случаях такие упоминания принимают в понятийной переработке характер размышления, в других — зачаточного рассказа, изложенного мимоходом и лишь частично, в третьих — эмоциональной темы.

Хоровые медитации нисколько не абстрактны. Они тематичны, то есть имеют конкретную образную фактуру, еще не сложившуюся в последовательный сюжет. Так у Эсхила. У Еврипида, уже вводившего в мелику сильную эмоциональность, тематические куски образуют мотивы жалости, стонущих плачей и воплей, как это всегда бывает в причитаниях.

Но я имею в виду другое. Я хочу указать на мелическую до-наррацию, которую я назвала бы «стоячим рассказом». Ее внешние черты следующие. Она мифологична и бессюжетна. В ней нет связной повествовательности. Когда такие расплывчатые тематические куски («упоминания») встречаются у Гомера, принято считать, что «слушателю миф был хорошо знаком, а потому излагать его было незачем». Но это — обывательское объяснение. На самом деле певец еще не владел более совершенным способом повествования.

Если об античном рассказе можно сказать, что он не бывает самостоятельным, то тем более это приложимо к стоячему рассказу, то есть к мелическому изложению мифа. Оно приводится не для самого повествования, а в силу зависимой природы самой до-наррации. Такая зависимость сказывается и синтаксически и семантически. Синтаксически стоячий рассказ сосредоточен в несамостоятельных предложениях, главным образом в определительных придаточных, служащих определением к подлежащему. Это подлежащее носит «завернутый» характер, при котором субъект дается не непосредственно, а через различные объектные обороты; пассивные формы глагола и причастий подчеркивают подчиненность и связанность, «страдательность» субъекта, кото-

рый находится в состоянии «статуса», но не «акции». В до-наррации (стоячем рассказе) причастные и атрибутивно-аппозитивные конструкции играют решающую роль; имя и сказуемое часто составляют одно целое, выраженное причастием.

С семантической стороны стоячий рассказ представляет собой две тождественные части, зависящие друг от друга, — определяемое и его определяющее. Вся в целом до-наррация служит как бы тематическим приложением к отдельным мотивам и событиям трагедии.

Вот некоторые иллюстрации. Эсхиловские «Хоэфоры». Ситуация здесь такова. Хор уже знает, что Орест тайно вернулся, чтоб хитростью отомстить за отца. «По поводу» этого главного события хор и поет, имея в виду преступную любовь Клитемнестры, толкнувшую ее на мужеубийство. Однако хор ничего не говорит о событиях в прямой, непосредственной форме, но дает к ним отдаленные и расплывчатые тематические аналогии: поет о «безлюбовной любви» женщин, о силе эроса, об Алтее, погубившей своего сына, о Скилле, из-за любви к Миносу предавшей своего мужа, о лемносских мужеубийцах и, наконец, о карающей Дике[49] Каждый из этих мифов передается кратко и косвенно. Об Алтее (я сознательно придерживаюсь оригинала как можно ближе): «Пусть узнает тот, кто получил знания без крылатых забот, об огнегорящем замысле, который задумала сыногубительница, несчастная дочь Фестия, в назначенный роком день сжегшая огнекрасную головню, ровесницу сына, соответствовавшую (ему) в продолжении жизни, — после того как тот, придя от матери, поднял шум»[50].

Конструкция «пусть тот узнает о замысле, который задумала Фестиада (дочь Фестия)» ясна: в ней два подлежащих — «тот» и «Фестиада», два сказуемых «узнает» и «задумала», дополнение «о замысле». Но такой разбор чисто-формален. Я решаюсь сказать, что формальная грамматика приложима только к понятийным языкам; она находится вне охвата образных значений и порожденного ими своеобразия синтаксических форм.

Конечно, с формальной точки зрения, «Фестиада» есть подлежащее. Но в данном мелическом построении логическим субъектом служит «замысел», дополнение («о замысле»), а субъект «Фестиада» — логическим дополнением. Понятийно это выглядело бы так: «Пусть ему будет ведом замысел Фестиады». Но эта же мысль в образной конструкции заставляет субъект быть объектом, объект — субъектом. Что должен узнать «тот»? — Замысел Фестиады. В этом смысл первой части предложения. Во второй части раскрывается уже самый замысел. Но тут логическим субъектом всецело становится Фестиада. Первый субъект, «тот», логически забыт.

Теперь идет центральная часть изложения. Вся его тяжесть лежит в аппозитивном определении «сжегшая (головню)». Формальная грамматика видит в любом определении показатель признака (качества, цели, времени, причины и т.д.), то есть понятийную категорию. Между тем мифологические образы лишены качественных показателей. Определение-причастие полностью тут совпадает в смысловом отношении с подлежащим, указывая не на признак (образ действия) лица, а на слияние этого лица с постоянным, всегда сопутствующим ему состоянием, выраженным в определении.

Дело в том, что у Фестия было несколько дочерей. Но когда песня говорит о «дочери Фестия, сжегшей головню», то уже ясно, что речь идет об Алтее. Горящая головня — вот образ, определяющий и исчерпывающий Алтею. На картине этот образ был бы ее изобразительным атрибутом, в позднейшей символике — ее символом. Вот почему и ее замысел назван «огнегорящим» (дословно «огнезажженным» в активно-пассивном значении). И в данном случае такое определение-прилагательное вовсе не указывает на «признак предмета». Замысел — не живое лицо и не орудие, которое может зажигать. На него перенесено поведение Алтеи, а вся Алтея в целом, и в том числе ее замысел, определяется сжиганием головни. Ведь, по мифу, это головня соответствовала Мелеагру, сыну Алтеи, и сожжением головни уничтожалась жизнь Мелеагра. Разгневанная мать сожгла головню, сын умер.

Вся Алтея характеризуется одним этим актом. Никаких «признаков», в смысле качественных показателей, у нее нет. Все определительные предложения, в которых заключено изложение мифа, ступенчато располагают по частям только один этот образ: сожгла что? — головню; какую? — ровесницу сына; почему сожгла? — потому что сын хулил мать; когда? — когда он от нее пришел; какую такую ровесницу сожгла? — которая в течение всей жизни сына была его соответствием; когда сожгла? — в день, предназначенный роком. Ряд зависимых предложений передает миф в форме определений только одного образа.

«Ровесница сына» — обычно понимаемая аппозиция к «головне». Но в сущности, вся смысловая конструкция, которой выражен миф о Алтее, представляет собой атрибутивно-аппозитивную систему. Здесь я не имею в виду формальных грамматических терминов, а лишь обращаю внимание на то, что вся вторая часть предложения служит единым мифологическим определением Алтеи («сжигающая головню»), в первой части названной «сыногубительница». Между этой «Фестиадой» и матерью, сжигающей полено, равное сроком жизни сыну, нет никакой смысловой разницы; кроме того, Алтея никакими иными свойствами

не наделена. Поэтому, как бы формальная грамматика ни расценивала эти два предложения, второй член (сжигающая головню) тавтологически примыкает к первому члену (Фестиада). Всю эту вторую часть предложения, то есть фактическую передачу мифа, я назвала бы смысловой аппозицией к первой части, хотя она носит форму не имени существительного, а ряда определительных предложений. Дело в том, что аппозиция — очень древняя мыслительная категория. Она тавтологична тому, что определяет, но отличается от прилагательного тем, что служит именем существительным, то есть определением-состоянием, но еще не определением-свойством. И в сущности, вся вторая часть стоячего рассказа, все его изложение — это одна сплошная аппозиция к имени героя, к логическому субъекту, то есть такое его определение, которое не вскрывает качественных признаков, не развертывает никаких новых черт и не способствует движению темы. Его познавательное значение еще бедно. О какой бы динамике он ни говорил, форма его выражения неподвижна.

9

Так же излагается миф о Скилле. Опять он весь заключен в одной фразе, состоящей из ряда зависимых предложений, вся сумма которых есть одно развернутое к «Скилле» определение[51].

Хор в «Хоэфорах» непосредственно после рассказа об Алтее переходит к Скилле и говорит так: «Еще другую, шла молва, следует ненавидеть — кровавую Скиллу, так как она погубила из-за врагов милого мужа, склоненная дарами Миноса — критским, злато-изготовленным ожерельем, необдуманно лишив Ниса (его) бессмертного волоса — псица, — когда тот спал: настиг его Гермес». Архаику выражений и распорядка слов трудно приблизить к современному языку; но, примерно, это так.

Здесь уже непосредственно видно, что субъект выражен объектом («Скиллу»), хотя причастие «склоненная» и приложение «псица» (дословно «собако-душа») стоят в именительном падеже, предполагающем в «Скилле» подлежащее. Аппозитивность тут тоже более наглядна, чем в мифе об Алтее; в то же время «склоненная дарами» является не только грамматическим, но и смысловым определением Скиллы, подобно тому как «сжегшая головню» — определение Алтеи. В нем — вся суть мифа о Скилле. Оно исчерпывает образ «Скиллы» и служит, вместе с дальнейшими дополнениями, аппозицией к подлежащему — если не формальной, то смысловой, как семантическая тавтология к «Скилле».

Стоячий рассказ состоит и здесь из двух тождественных и взаимно зависимых частей, одна из которых атрибутирует другую

(кровавая — склоненная дарами, ср. сыногубительница — сжегшая головню). Вторую часть еще нельзя назвать иносказанием первой, потому что в ней отсутствует переносный смысл. Если она и передает один и тот же образ в «иной» форме, то это два одинаковых мифологических образа: где нет понятий, там не может быть и переносности.

В изложении мифов и об Алтее, и о Скилле конструкция такова, что это изложение дается не в прямой форме, с подлежащего, а с дополнения; в мифе об Алтее подлежащее лежит внутри дополнения (дословно: «пусть узнает о том Фестиада задумала замысле», то есть понятийно «о том замысле, который задумала Фестиада»).

Стоячий рассказ излагает мифы в косвенных и зависимых формах. Он отражает отсутствие в самой мысли ясного разграничения между субъектом и объектом, прошедшим и настоящим, далеким и близким. Субъект «завернут» в объект и скован пассивными формами глагола и причастий; придаточные предложения нанизаны одно на другое и одинаково зависимы. Мысль идет в обход главному, не развертывая последовательности главной темы и не подчиняя ей второстепенное. Такое изложение, занимающее одну фразу и выраженное придаточными и зависимыми оборотами, обращается в образный комок, в статарное «упоминание», недоразвитое до повествования. Впрочем, как оно ни было бы длинно, его атрибутивно-аппозитивная форма не в состоянии принести никаких качественных раскрытий. До-наррация неизбежно мифологична. Отражая мифологическую, до-понятийную систему мысли, она сама есть явление мифа и передатчик мифа — древнейшая форма мифо-рассказа.

Повествовательная наррация, напротив, всегда фабулистична. Она излагает тему не в профиль, как до-наррация, а фронтально, в прямых формах («человек воспитал львенка в своем доме... часто он брал его на руки... но, возмужав, тот выказал нрав... и т.д.). Каждая последующая мысль наррации поступательна: человек взял львенка — а что дальше? Приручил его. А потом?

Наррация смотрит вперед, открывая путь в занимательность неизвестного, — стоячий рассказ замкнут и пределен. По своей природе нарративное повествование амифологично, поэтому оно бытовизирует миф. Так, рассказ о львенке — зачаточная новелла.

Хор как явление архаики продолжает и в аттической трагедии V века древнюю речевую традицию. Это не значит, конечно, что при Софокле или Эсхиле хоровые коллективы Афин мыслили до-понятийно. Тут дело в древнем мусическом каноне. Так и сами граждане, входившие в состав хора вследствие общественной повинности, уже не могли быть идентичны до-классовому

коллективу. Весь хор в целом, а также его язык, мысль и речь, воспроизводили в игре то, что до возникновения сценической трагедии соответствовало исторической действительности.

Чем ближе к Еврипиду, тем роль традиции усиливается, приближаясь к стилизации; у Еврипида можно найти такую верность архаике, какую не найдешь у Эсхила и особенно у Софокла, наиболее свежего из всех трагиков.

В силу «завернутости» субъекта в объект хор начинал свои песни с какого-нибудь побочного обстоятельства или с третьего лица, не имевших к излагаемому мифу никакого отношения («пусть узнает тот, который... или «шла молва», «существовало древнее предание» и т.д.). Хор в «Гикетидах» Эсхила, ссылаясь на свое происхождение от Ио, начинает с постороннего предмета, — что непроизвольно позволяет ему поставить субъект в косвенное, зависимое («завернутое») положение: «я ступила на древний след цвето-питающего поля (досл. далеко-видного места) матери, на кормящий быков луг, откуда Ио, гонимая оводом, бежала помешанная»[52] и т.д. Хотя здесь «Ио» подлежащее, но оно находится внутри зависимого члена предложения. «Гонимая оводом» — определение Ио в причастно-пассивной форме, ее смысловая аппозиция.

Но так же и хор в «Медее», упоминая об Ино, вводит такой оборот: «Об одной я слышала, об одной из прежних женщин, поднявших руку на милых детей, об Ино, обезумевшей по воле богов, когда супруга Зевса изгнала ее в помешательстве из дома. Упала несчастная от прыжка, из-за нечестивого убийства детей, протянув ногу через морской берег, и погибла, умерев вместе с двумя детьми»[53]. И здесь субъект «Ино» стоит в форме дополнения, как объект; по-гречески — в винительном падеже. Определяющее ее аппозитивное (в смысловом отношении) причастие (дословно «обезумевшую из богов», где предлог ἐκ означает зависимость) говорит о пассивном, подчиненном состоянии.

Впоследствии такой оборот приобретает стилистический характер. Если «Илиада» начинается — семантически закономерно для архаического эпоса — словами: «О гневе спой, богиня, Пелеада Ахилла пагубном», то иной оттенок имеет начало стасима в «Троянках» Еврипида: «Спой мне в слезах об Илионе, Муза, погребальную песню новых гимнов: ибо ныне прокричу я песню о Трое, как я погибла, несчастная, завоеванная...»[54] и т.д. В этой песне женщины троянские отождествляют свою судьбу с Троей. Оборот «об Илионе» в оригинале звучит еще косвеннее («около Илиона»); Троя и Илион стоят по-гречески в винительных падежах объекта как «предмет» рассказа, хотя в песне они являются логическим субъектом («прокричу песню о Трое, как я погибла» — и дальше идет рассказ о падении самого города).

В эллинистическую эпоху этот оборот мысли становится шаблонным приемом литературного стиля. Эпические имитации открываются обращением к Музе и «завертыванием» подлежащего в дополнение.

10

До-наррация (стоячий рассказ) зависима и вся в целом, не только в своих внутренних частях. Она не имеет в устах хора самостоятельного значения. Хор приводит ее в качестве ссылки к тем событиям, которые происходят на сцене. Иногда связь между песней хора и этими событиями нелегко уловить, потому что она выражается только в общей теме, но никак не в общих фактах. Например, в цитированном упоминании об Ино: миф о Медее и миф об Ино совсем различны, но у них одна общая тема детоубийства, и потому хор объединяет их. Миф об Ино прилагается к сюжету о Медее-детоубийце как древний тематический вариант к понятийному сюжету.

Возьму другой пример, более показательный, из «Антигоны» Софокла. Перед заточением Антигоны в подземелье хор поет длинный стасим, в котором утешает мученицу тремя ссылками на судьбу Данаи, Ликурга и Клеопатры. Форма этих трех парэнез — до-наррации. Вот вся песня в целом: «Вынуждено было и существо (досл. тело) Данаи променять небесный свет на медьюобитое жилище: скрытая в могильном тереме, она находилась в заточении. Однако, хоть и почтенная родом, — о, дитя, дитя! — она хранила в себе зла́том-текущее семя Зевса. Но роковая сила ужасна: ее ни богатство, ни Арес, ни башня, ни морем-ударяемые черные корабли не могли бы избежать. — Был связан и вспыльчивый сын Дрианта, эдонский царь, заключенный в каменную тюрьму за дерзкие повадки. Так истекал он ужасным и сильнейшим, беснующимся гневом! Узнал он, как в безумии затрагивать бога дерзким языком. Ведь он останавливал боговдохновенных женщин и гасил эвойный огонь, и раздражал флейто-любивых муз. — Возле Кианийских вод двойного моря — Боспорские берега и фракийский негостеприимный Салмидес, где близкий к городу Арес увидел у двойных сыновей Финея проклятую рану, незрячую глазными кругами, требующими отмщения (рану), нанесенную ударами лютой супруги, без меча — окровавленными руками и острием ткацкого челнока. Изнывая, оплакивали жалкие жалкую судьбу-рождение от несчастного брака матери — она получила происхождение от древне-рожденных Эрехтидов, была взрощена в далеких пещерах, среди отцов-

ских бурь, дочь Борея, быстро-конная, выше прямоногого утеса, дитя богов. Но и над ней возобладали долговечные Мойры»[55].

Эти три мелических стоячих рассказа представляют собой посильное изложение трех мифов, и, однако же, кто этих мифов не знает в их последовательных, логически связных сюжетах, едва ли в состоянии понять их в передаче хора. Дело в том, что хор не умеет рассказывать истории прямо. Он не может сказать: «Даная была спрятана отцом в башне, чтоб избежать брака. Однако к ней проник Зевс в виде золотого дождя». Этот миф передается хором обиняками, в обход главному, которое умалчивается. Но умалчивается не потому, что о нем не следует говорить, а в силу неумения отличить главное от второстепенного, выделить и подчинить ему менее значительное. Например, то, что надо бы развернуть и подчеркнуть, дается в статарных причастных или пассивных формах («спрятанная» Даная, «был связан» Ликург и т.д.): зависимость и атрибутивность главенствуют над мыслью. Эпитеты выделяют при этом как раз ненужные, несущественные черты. Так, Даная заключена в «медно-битые» покои, судьбы не могут избежать «черные», «море-ударные» корабли и т.д. Черты, выделяемые этими эпитетами, являются лишними для целого, составляющего сюжет о Данае и других героях мифа. Где рассказ так краток, что носит характер упоминания, не следовало бы останавливаться на том, из чего сделано жилище Данаи (тут же повторно названное «могильным теремом») или какого цвета корабли, подверженные превратностям моря. Но дело в том, что эпитеты и не призваны «выделять существенные черты» предмета; они только его тавтологичные атрибуты, и мысль идет от темы к теме, находясь в полной зависимости от последней, на которой остановилась. Атрибутивна функция и самого субъекта в данной до-нарративной конструкции. Мы говорим «Даная», но подлинник избегает прямой формы. Он ставит субъект в зависимую, косвенную позицию («тело Данаи»). У него «тело Данаи» значит «Даная», и потому дальше говорится об этом подлежащем среднего рода («тело») «оно». В таком обороте, зарегистрированном в формальной грамматике как оборот описательный, нельзя отрицать остатков былой объектности субъекта.

В рассказе о Клеопатре ничего не сказано ни о ней самой, ни о ее браке, ни о детях и муже, без чего нельзя понять и общности ее судьбы с судьбой Антигоны. Зато рассказано и о двух морях, и о боспорских берегах, и о «негостеприимном»[56] Салмидесе. Почему? Потому что, начав с одного, мысль движется за ним и переходит к последующему по ступеням. Историю того, как сыновей Клеопатры ослепила лютая мачеха (верней, не столько «как» ослепила, а «чем»), хор рассказывает косвенно и обиняком, описывая, так сказать, целый круг: там-то и там-то, говорит

он, был такой-то город, «где» Арес видел то-то (идет рассказ). Весь миф о сыновьях Клеопатры дан в зависимой, сугубо-пассивной, косвенной, подчиненной форме, совершенно атрибутивно. При этом и Арес имеет здесь эпитет, что увеличивает загроможденность образами и неповоротливость мыслительной конструкции. Этот эпитет не перевести; он значит «возле-город» и в применении к Аресу получает функцию прилагательного «пригородской», то есть как бы «живущий при городе», понятийно — «бог данного города». Так вот, в Салмидесе бог Арес видел то-то и то-то. Вместо того чтоб прямо рассказать о страшной судьбе Клеопатры, дочери Ветра, похищенной Финеем, и об ослеплении ее мальчиков второй женой Финея, хор начинает с местоположения того города, «где» Арес увидел у мальчиков «проклятую рану» — рану, «вырванную»... кем? — лютой женой... чем? — без колья, руками и челноком... какую рану? — слепую... в отношении чего? — глазных орбит... каких? — взывающих к отмщению. Вот и вся история сыновей Клеопатры. Изложив ее, хор может теперь перейти и к своей основной теме, потому что горе Финеидов дает возможность сказать, что они оплакивали свою участь, а именно рождение от несчастного брака Клеопатры, своей матери. В буквальном переводе это место звучит так: «Они оплакивали судьбу, имея безбрачное рождение от матери», где «безбрачное» означает «несчастное в браке». Как обычно, на «рождение» тут перенесено то, что относится к «матери». Но, назвав «мать», рассказ начинает говорить о ней, оставляя в стороне и Салмидес, и бога Ареса, и ослепленных Финеидов. Что же рассказывается о «матери»? Что она принадлежала к роду Эрехтидов — ненужная черта; что она, дочь Борея, выросла среди бурь, в далеко лежащих пещерах, была «конебыстрой», дочерью богов, обладала еще каким-то внешним качеством (образ непонятен в подлиннике), но и ее осилили мойры. В этой последней мысли и лежит центр тяжести. Но как долго, медленно, издалека идет к ней рассказ! В чем же «несчастный брак», мы так и не узнаем. Образная конкретность рассказа до того лишена обобщения, что мы тонем в ненужных деталях и не находим главного. Целое везде опознается через части. В устах хора все три мифа — о Данае, о Ликурге и о Клеопатре — не имеют самостоятельного значения. Они служат как бы «примерами», из которых Антигона должна сделать вывод о необходимой силе судьбы. Даная была заключена в «могильную спальню»: этот случай еще имеет некоторую общность с подземельем Антигоны, особенно если учесть, что в мифе брак и смерть идентичны. История Ликурга, брошенного в темницу за богохульство, не имеет никакого отношения к благочестивой, невинно караемой Антигоне. Никакой аналогии к ней нет и в ослеплении Финеидов;

история Клеопатры, похищенной Финеем, ничем не походит на историю Антигоны. Если же говорить о неотвратимости судьбы, то заточение богохульника — плохая иллюстрация.

Однако вся песня хора обращена непосредственно к Антигоне («о дитя, дитя!», «о дитя!»). Она должна утешить Антигону, примирить с несчастьем, ободрить. Здесь у нее, как я сказала, функция парэнезы. Но прямо она об этом не говорит. Основное ее назначение — быть приложимой к событиям трагедии.

11

В различных случаях рассказы хора могут иметь различную направленность, но одно остается постоянным — отсутствие самостоятельной цели. Мелические рассказы относятся не к тому, о чем говорят, а к другому, но их подлинный смысл может быть раскрыт только в контексте с ямбической частью трагедии.

Почему хор поет Антигоне о Данае, Ликурге, Финеидах и Клеопатре? Потому что все они «претерпели» заточение, которое ждет и Антигону. Я сказала, что эти «примеры» неудачны и нисколько не служат аналогией к погребению заживо Антигоны. Но дело не в этом. Важно другое: здесь, как у Эсхила, песня хора является в целом древним тематическим вариантом того сюжета, который разыгрывается в действии данной трагедии. Разница между такой песней и основным сюжетом огромна. Это разница понятия и образа. Для песни главное значение имеет общая схематическая тема: героине предстоит роковое претерпевание. Мотивировка и характеристики песне не нужны. Она бескачественна. Невинная Даная, похищенная дочь Ветра или нечестивый Ликург одинаково ставятся в пример Антигоне. То, что поется о них, относится к ней. Напротив, в действенном сюжете Антигона наделена характеристикой; ее поступки поставлены в связь с поступками окружающих ее лиц. Поведение Антигоны, чувства Антигоны, ход ее мыслей имеют осмысленную мотивировку. Сюжет об Антигоне имеет развитие, последовательность, опричиненность.

Хор еще не умеет ни строить сюжета, ни тем более повествовать. Он только тематически варьирует сюжет трагедии, и то не в целом, а отрывочно, в отношении отдельных «точек» сюжета; но в противоположность сюжету песни хора не поставлены в связь с вызвавшими их событиями.

В «Ифигении Авлидской» Еврипида героиня переживает судьбу, похожую на судьбу Антигоны: вместо брака ее ждет смерть. Хор женщин хочет ее ободрить. Но тут парэнеза носит совсем не такой характер, как в аналогичном месте «Антигоны». Длинный

стасим в светлых тонах передает радостный миф о свадьбе Пелея и Фетиды. В формальном отношении, он усиливает синтаксические черты древних до-нарраций: изложение мифа сосредоточено в придаточных предложениях, подлежащее носит зависимую, атрибутивную форму, дополнение сделано субъектом. Начало его типологично, идя от второстепенного и ненужного к зависимому, в обход взятому, основному. Стасим излагает миф таким образом: «Что за гименей возбудил крик ливийской флейтой совместно с любо-хорой кифарой и при помощи тростниковых свирелей, когда прекрасно-волосые Пиериды, ударяющие в землю злато-обувной ногой (досл. „следом"), пришли на свадьбу Пелея, на горé кентавров, славя по лесу в мелодических звуках Фетиду и Эакида Пелея! А Дарданид, приятное наслаждение Зевсова ложа, черпал возлияние из золотых выпуклостей кратеров, — Фригиец Ганимед. А у светло-блестящего песчаного берега, кружась вокруг, пятьдесят дочерей Нерея плясали хороводы в честь свадьбы. А по соснам и венко-образной зелени шел фиас-всадник кентавров на пир богов и чашу Вакха. Громко они вскричали: „О, дева Нереида, Хирон-предсказатель, знавший пророчицу музу, назвал тебя, что (это ты) родишь сына, великий свет для Фессалии, (сына), который придет с мирмидонскими копьеносцами в страну, чтоб сжечь знаменитую землю Приама, (придет), вокруг тела вооруженный облачением из золотого оружия, сделанного трудами Гефеста, которое он получил в дар от богини-матери Фетиды, которая его родила" В честь блаженного брака знатной Нереиды и Пелея боги тогда сложили первые гименеи»[57]

Эта до-наррация, состоящая из целого ряда формальных аппозиций и атрибутов, представляет собой стоячий рассказ — «картину», вроде изображений-экфраз. В ней взят один неподвижный момент времени, хотя она изображает и хороводы, и шествия. Но время одно — настоящее; и пространство одно, несмотря на присутствие и гор, и лесов, и песчаного берега.

Из пяти предложений и концовки состоит нарративная часть стасима. В каждом предложении — миф-картина. Первое: пляшущие и поющие Музы. Второе: виночерпий Ганимед. Третье: хороводы нереид. Четвертое: процессия кентавров. И пятое: песня об Ахилле. Этот стасим подтверждает, что до-наррация соответствовала только одной мысли, чуждой распространения, стоячей, атрибутивно-аппозитивной по отношению к определяемому подлежащему. Каждая часть рассказа носит законченный, замкнутый характер, делающий из нее картинку с застывшим изображением. Особенно интересна песня об Ахилле. Хотя здесь субъектом является Ахилл, но отнюдь не Фетида, песня воспева-

ет Фетиду и направлена к Фетиде. Каждая картинка, вполне законченная, не самостоятельна по функции: из внешней суммы четырех таких картинок сложена общая картина пира богов на свадьбе Пелея и Фетиды. Сама свадьба, как и пир богов, ничем не охарактеризована: общая картина складывается исключительно из отдельных, отграниченных, формально самостоятельных малых картин. Это понятие о композиционном единстве как о сумме разнородных самостоятельных частностей отличает древнюю мысль не только в данном хоре, но и в поэзии греков, даже в архитектуре. Обилие зависимых предложений, приложений и определений, а также ступенчатость мысли подчеркивают в песне об Ахилле древность этого хорового мелоса.

Но самое интересное — концовка. Оказывается, все описание свадьбы понадобилось для объяснения, как возникли первые брачные гимны, гименеи. Это этиологическое заключение придает стасиму законченный и самостоятельный характер. И тут-то функция до-нарраций обнаруживается с особой силой. Мы узнаем, что радостная песня относится к приносимой в жертву Ифигении. Что же их объединяет? Только общая тема брака. Пусть Ифигению обманули, и вместо брака с Ахиллом ее ждет смерть на костре. Все же тема — одна. Мотивировка, конкретные условия, вся расцветка мысли совершенно не принимаются в расчет. Достаточно фигурировать Ахиллу или быть в наличии мотиву свадьбы, чтоб хор запел о свадьбе и об Ахилле, хотя о свадьбе счастливой и прославляемой Музами.

Формальным поводом здесь служит противопоставление. Вот, дескать, на свете есть гименей, и когда-то свадьбу справляли сами боги, а ты, несчастная дева, лишена брака, и тебя во цвете лет ждет погибель. Нарративная часть переходит в плачевную без всякого перехода. Ифигения сравнивается с горным юным животным, пришедшим из каменной пещеры; как это жертвенное животное, и она будет покрыта венцом, и ее смертное горло будет залито кровью. Сделав это сравнение, песня переходит к этической концовке. Ни совесть, ни добродетель не имеют никакой силы. Силу имеет нечестие, а добродетель пренебрегает смертными. Беззаконие властвует над законами. Борьба для смертных неравна, так как может прийти зависть богов.

Между радостной песней о браке Пелея и Фетиды и мрачным эпилогом нет ничего общего. Однако это кажется со стороны, по первому впечатлению. Ифигения противопоставляется Фетиде, невеста Ахилла — матери Ахилла. Брак противопоставляется смерти.

Но в мифе смерть и брак отождествлены, и «мать» не противоречит «жене»[58]. Разбираемый стасим имеет, следовательно,

прямое семантическое отношение к Ифигении. Мрачная концовка — это традиционный остаток хтонизма.

Другое дело — заключительный мотив нравоучения. Проблема справедливости и нечестия — исконная для трагедии. Однако она никогда не дается самостоятельно, а всегда примыкает в качестве концовки к конкретному примеру. Стоячий рассказ не дорастает до новеллистической параболы, или басни, или аполога, которые покоятся на иносказании. В мифологическом виде он дает отдельно нравоучение, что говорит об отсутствии пока еще переносных смыслов.

Точно так же до-наррация лишена переносного смысла и по отношению к событию трагедии, которое имеет в виду. Сюжет трагедии и тематическая к нему аналогия в песне хора — это два явления, отдельно лежащих, хотя и семантически связанных. То, что поет хор, всецело относится к сюжету трагедии, о каких бы, казалось, посторонних вещах он ни рассказывал.

12

Интересны случаи, когда трагический хор излагает в песне тот же самый миф, который составляет сюжет данной трагедии. Тогда более видно, что перед нами два варианта — один мелический, а другой ямбический.

В совершенно косвенной форме, как бы скользя мимо непосредственной передачи мифа, хор излагает в «Оресте» Еврипида историю Ореста-матереубийцы.

Сперва хор поет о «распре из-за золотого барана»[59], пришедшей к потомкам Тантала. С тех пор убийство нагромождалось на убийство и в домах обоих Атридов не переставала литься кровь. Вслед за этими словами поется: «Плохая добродетель (досл. хорошее нехорошо) — резать родительское тело огнерожденным изделием руки (т.е. мечом, досл. рукой), а черным — оправленный меч показывать после убийства солнечным лучам. Но, в свою очередь, злодеяние — исступленное нечестие и безумие зломыслящих людей. Ведь из страха смерти несчастная дочь Тиндара вскричала: „Дитя, ты не дерзнешь кощунственно убить свою мать! Из-за почитания отцовского благословения ты не навлечешь на себя вечный позор!“ Что за болезнь или что за слезы и что за жалость ужасней на земле, чем своей рукой пролить матереубийственную кровь? Какое, какое дело свершив, стал он исступленно бесноваться, — (он), добыча Эвменид, — вращая от убийства бегающими глазами, (он), Агамемнонов сын! О, жалкий, когда он, увидя возвышавшийся над злато-тканной одеждой сосок гру-

ди, придавал мать закланью, в возмездие за отцовские страдания!»[60].

То, что здесь бегло и косвенно рассказано об Оресте, представляет собой его развернутый эпитет. Сюжет трагедии берет, однако, другой момент: приход матереубийцы в дом Менелая для расправы с Еленой, первопричиной всех бед. Конец неожиданный: Орест должен жениться на дочери ненавистной Елены, на Гермионе, которую только что собирался убить. Но за Орестом тянется атрибутирующий его эпитет матереубийцы. Из смысловой аппозиции возникает рассказ-состояние, косвенный, замкнутый и неподвижный.

По отношению к сюжету трагедии такая до-наррация служит исконным и древним вариантом. Здесь, если угодно, зачаток сюжета об Оресте и подпочва трагедии о нем. С одной стороны, мы видим развитую и мотивированную ямбическую часть, с другой — примитивный мелический рассказ, не вникающий ни в какие обстоятельства и не соприкасающийся ни с какими лицами, событиями, конфликтами, проблемами. Эти две стихии находятся рядом — ямбическая, понятийная, и мелическая, образно-мифологическая.

В целом ряде и других трагедий такая тематическая взаимопронизанность мелики и ямбов еще ощутима. Остановлюсь на «Трахинянках» Софокла, где хор описывает бой между Гераклом и рекой Ахелоем из-за руки Деяниры (вторую часть этого стасима я приводила выше): «Великую силу победы выказывает Киприда. Пройду мимо дел у богов и, как она обманула Кронида, не скажу, ни ночного Аида или потрясателя земли Посейдона. Но ради этой супруги — какие сильные сошлись из-за брака, какие вышли на полные ударов и полные пыли состязания поединков? Один из них был сила реки, образ высокорогого четвероногого быка, Ахелой из Эний, другой же пришел из Вакховых Фив, потрясая изогнутым луком и палицей копья, сын Зевса. Тогда они совместно сошлись на средину, устремленные (желанием) брачного ложа. А посредине, присутствуя при (состязании), судит одна только прекраснобрачная Киприда»[61].

Это место, типичное по своей синтаксической структуре для всякой до-наррации (интересно, что Геракл, субъект, даже не назван: его имя заменяют атрибуты, зато подробно описан Ахелой), рассказывает в песенной форме то самое, что излагает ямбами Деянира, героиня трагедии. За нее сватался Ахелой, река, принимавшая вид то быка, то дракона, то помеси быка и человека; из заросшей бороды этого чудовища изливались потоки воды. Деянира находилась в состоянии ужаса и омерзения. «Но в последующее время, — говорит она в прологе, — на радость мне явился знаменитый сын Зевса и Алкмены (Геракл): схватившись

с этим (чудовищем) в поединке боя, он освободил меня. О способе поединка я не могла бы рассказать, ибо не знаю; лишь тот, кто сидел, не волнуемый зрелищем, мог бы это рассказать. Я же сидела, пораженная страхом, как бы красота не обратилась бы для меня в страдание. Конец положил Зевс Состязательный хорошо, если действительно (это оказалось) хорошо»[62].

Как и в речи жреца из «Царя Эдипа», содержание речи Деяниры мифологично, анти-реально; если угодно, этот же рассказ в устах хора звучит куда реалистичнее. И однако же, Деянира повествует понятийно-причинно-следственно, даже сужденчески, в то время как рассказ хора расплывчат, лишен реальной обусловленности и представляет собой «картину» без начала и конца, без связи (кроме тематики) с какими-либо событиями, драматически происходящими на сцене. Зритель уже знает о поединке Геракла с Ахелоем, знает о роли этого поединка в логике событий, оказавших свое воздействие на жизнь героини; скоро зритель узнает, какую конструктивную роль играет этот поединок в основном драматизме данной трагедии. Песнь хора не нужна ни действию, ни сюжету. Это просто мелическая тавтология — я хочу сказать, образно-мифологический, древний вариант — к понятийно-разработанному, логически обусловленному сюжету ямбов. Эта мелическая тавтология не поясняет, не углубляет, не продвигает содержания трагедии. Зачем она? Такого вопроса не поставишь, когда этот же рассказ встретишь в понятийной форме. Там он нужен, чтоб ввести месть побежденного Несса, а месть нужна, чтоб объяснить, откуда плащ Деяниры оказался пропитан волшебным зельем, а это зелье понадобилось для кульминационного события: Деянира, любя Геракла, посылает ему в дар плащ, омоченный якобы в приворотное любовное зелье, а на самом деле — в отраву, в огненный яд, который диким пламенем воспламеняет тело Геракла. Ступенчатая причинно-следственность, характеризующая ранние этапы понятийной мысли, требует, чтоб объяснение факта переходило от следствия к причине, а в причине снова вскрывало следствие предшествующей причины — и так до «начала», до «первой причины». Вот почему Деянира говорит в прологе об Ахелое, казалось бы уже не нужном сюжету; сватовство безобразного чудовища есть «первая причина» трагической гибели Геракла и невольной вины Деяниры.

То же можно сказать и о другом месте тех же «Трахинянок» — о ямбическом, причинно-следственном объяснении Деянирой «первопричины» (несчастье, которое совершится по окончании подвигов Геракла) и о мелическом, образно-мифологическом «упоминании» хора, который передает то же событие в форме плачевной, жалобной песни. Два способа передачи отли-

чаются не разницей тематики, а только формами мысли, в каких она воспринята и выражена.

13

Мелическая песня о поединке имеет, конечно, в «Трахинянках» тематическое оправдание, но хор скользит по теме, в то время как в сюжете трагедии она аргументирована и разработана. Если отбросить мотив поединка в основном сюжете, трагедия перестанет существовать. Отбросить же песню хора о поединке — и трагедия этого не ощутит.

Но дело в том, что нигде трагедия не нуждается в хоровых стоячих рассказах, хотя сам хор в древнейших трагедиях является необходимым или даже главным персонажем.

Такова, однако, наша, современная эстетическая мерка, вызванная высокоразвитым понятийным отношением к замыслу художественного произведения и к его осуществлению. Мы считаем, что все должно быть устранено, что является лишним для основной художественной цели.

Но греческий драматург имел дело с традиционным материалом. Помимо этого его мысль консервировала отжившие формы. Лишнее не мешало греку. Это объясняется тем, что умственная жизнь Греции «становилась» в переходах от образного к понятийному мышлению, и «лишнего» ничего не было для такой мысли: она или обращала «вчера» в «сегодня», переводя то, что мы считаем рудиментом, в актуальность, или спокойно давала доживать вчерашнему.

Стоячий рассказ занимал такое же место в сюжете трагедии, как хор среди солистов. Когда-то песни хора составляли альфу и омегу до-сценической обрядности. Затем новое мышление преобразовало их, не уничтожая. Две параллельные формы пролегли рядом: образно-мифологическая в своем древнем виде и образно-мифологическая в новом, понятийном виде. Между ними возникла связь двух членов, объединенных общим смыслом, но отнюдь не фактической и не мыслительно структурной стороной. Метафорной еще нельзя назвать эту связь. Метафора дает два смысла при единой форме, а в данном случае имеется один общий тематический стержень двух различных форм. Зато смысловая связь между меликой и ямбикой трагедии очень напоминает связь между двумя членами эпического (развернутого) сравнения. И там тоже различные по форме части имеют связь общего тематического характера: древний смысл, мифологический, находится рядом с новым, понятийным, возникшим из этого же

самого мифологического смысла. Переносности нет и там; ее заменяет (до времени!) компарация.

Когда хоровые песни трагедии, не нужные действию, истолковывают то или иное событие, оформленное в ямбах, они известным образом отождествляют или сравнивают это событие с мифами, излагаемыми в до-наррации. Формального элемента сравнения — «как... так» — в них нет. Но в приводившихся мною примерах Алтея и Скилла служили аналогиями к Клитемнестре, Ино — к Медее, Даная, Ликург и Клеопатра — к Антигоне — к основным действующим лицам трагедий: все эти героини до-нарраций и были когда-то полной аналогией к последующим героиням трагедий. Но это существовало до понятийности. Понятийная мысль трагиков уподобляет героинь трагедии и героинь до-наррации одних другим. Эта мысль сопоставляет их тематическую однородность и логически оправдывает древнее хоровое наследие. Так, мысль Еврипида делает из свадьбы Фетиды и Пелея отрицательное (и подразумеваемое) уподобление к несостоявшейся свадьбе Ифигении, между тем как в мифе об Ахилле мотив его брака с Ифигенией или брака его матери явно были тождественны с легендой о его рождении.

Орест-матереубийца — полное тождество Ореста, неудавшегося убийцы Елены; поединок Геракла и Ахелоя — полное тождество того поединка, который сделал Деяниру женой Геракла.

Но разве эпические сравнения не служили уподоблениями? Говоря точно, они служили именно уподоблениями, при которых мысль сличала два разных явления и находила между ними связь. Компарация — более поздний понятийный процесс; его отражают позднейшие краткие сравнения.

Внутри понятийных отождествлений и уподоблений лежат, как это давно показано наукой, тождества и подобия, по своему характеру мифологические. Выше я старалась выяснить последствия, которые проистекали от двуединого представления древней мысли о явлениях и их подобиях. Стоячий рассказ в этом-то отношении и имеет много общего с развернутыми (эпическими) сравнениями. Схема здесь та же. Два «близнеца», из которых один — «подобие» другого; относящееся к одному относится к другому — [это] период мифологических представлений, мифологического тождества. Как два члена предложения, эти субъекты сперва объектны. Затем, в процессе первых понятийных изменений, они отделяются друг от друга, но остаются взаимно связанными таким образом, что один из членов, продолжая оставаться в виде мифологической категории, и другой, получая новую понятийную природу, «уподобляются» друг другу. Гомеровские сравнения показывают, что тот член, который подверга-

ется понятийной обработке, расширяется, развертывается, активизируется, а оставленный в прежней мифологической функции член, наоборот, сохраняет скованность и предельность. Пути наррации, как я выше говорила, идут из понятийной части, от развернутой «картины» к сюжету.

Так же шел процесс сюжетосложения и в трагедии — не от хора с его отмиравшей архаикой, а от сольной части, от ямбики. Но гомеровская традиция была более передовой, в жизнь смотревшей, не связанной с культом, свежее по мысли, чем традиция дионисических действ. Показательна закономерность, с какой гомеровский миф осваивается посредством понятийных, реалистических категорий (например, сравнения мифических героев с явлениями быта и реальной природы, но никогда не наоборот), в то время как консервативная трагедия дает хору тянуть мысль назад, к уподоблению более развитого в ямбике образа — образу мелическому, отжившему.

Уподабливающий, компаративный смысл песенных рассказов может быть раскрыт только в контексте с ямбами трагедии. Характерно, что сам по себе этот смысл не содержит никакой иносказательности, что прямо говорит об органической связи хора и ямбики. В то же время ямбическая часть трагедии вполне может обойтись без аналогий хоровых песен. Мы так и видим: чем поздней, тем понятийно развитая часть трагедии — ямбика — становится преобладающей; она сохраняет внутри себя хоровую часть, пока совсем ее не поглощает.

14

Можно восстановить в мелической форме все структурные особенности ямбических частей трагедии: агон, стихомифию, роль посланца и т.д. Однако трагедии не получится. Своеобразие греческой трагедии покоится на системе-антитезе, состоящей из логоса и мелоса, речитатива и песни. В мелосе кроме мелодического отличия от ямбики иная метрика, иной язык, мышление иное. Трагедия дает одну и ту же тему как бы в двух познавательных формах. Но вся суть в том, что здесь именно единое познание и что иначе не шел путь становления понятий. В этом отношении трагедия уже далеко отходит от древней комедии, в которой антитетирующая система песни и сказывания (оды и эпирремы) совместно с анти-песней и анти-сказыванием (антодой и антэпирремой) сохраняет только структурное значение, без всякой внутренней, познавательной разницы. Я хочу сказать, что понятийная переработка коснулась структуры трагедии, но не древней комедии. И еще одно замечание. Говоря «сказывание»

или «речитатив», я стараюсь найти подходящий современный термин для той особенной, не повторимой после античности формы ритма, которая становится впоследствии «прозой». Арзис и тезис — это цельная единица ритма; известная система таких единиц окутывает всякое античное слово; в ней прототип и будущей системы прозы-поэзии. Та часть этой системы, которая получила большую понятийную переработку, оказалась более футуральной. И дело было не в том, что ее ритмы сделались «лежачими», близкими к разговорной речи, а в ее понятийном характере. Отсюда вышла проза. Напротив, поэзия сохранила образную традицию, правда, ее позднейшие художественные образы представляли собой совершенно иное явление, чем образы мифологические.

В античности проза и поэзия еще совместны, а комедия и трагедия — два архаических жанра — показывают прозу в стихах (ямбика-трохеика и эпиррематика). Повторяю: «прозу» создает понятие, и, пока его роль незначительна, отличие прозы заключалось только в формально-ритмической, напевной стороне («речитатив»).

Носители логоса (речитатива) и мелоса в трагедии различны. Говорят актеры, поет хор. Но к этому нужно сделать оговорку. Хор может делать короткие ямбические реплики. Солисты могут петь — преимущественно плачи.

Мелические партии солистов объясняются тем, что хор-коллектив некогда включал в себя и песни корифея, и был, — по-видимому, искони, — не сплошным коллективом, но «множественной единичностью»; как в хоровой лирике, отдельное лицо пело вначале от имени всего хора, но и весь хор выражал чувства отдельного человека. Что же до ямбических реплик хора, то их позднейший характер неоспорим — так они скудны, беглы и наносны. Исконная функция хора — песенная.

Я уже говорила, что строгого разграничения между песенным коллективом и действующими солистами не приходится делать: и солисты поют, и хор действует (в старинных трагедиях). Хор и солисты отличаются иной особенностью. В трагедии непременно должна присутствовать двойная система исполнителей, как бы ни была незначительна роль или хора, или солистов: одна их часть — носитель древней образности, другая — понятийной мысли.

Отсюда — уже как результат — хор «поет» и бездействует, находясь вне сюжета, а солисты «говорят» (декламируют) и ведут сюжетное действие. Ясно, что солисты возникли из того же хора, с которым сохранили органическую связь, и теория о позднейшем внешнем слиянии в аттической трагедии отдельных элементов, хора и диалога (сценки), несостоятельна.

Природа хора субъектно-объектная. Этим объясняется вся его особенность. Напротив, солисты — субъектная часть, отделенная понятийной мыслью от действия — объекта. Отсюда дальнейшее развитие сольной части за счет хора.

Отличие систем хора и солистов напоминает план богов и героев у Гомера. Герои имеют характеры; у них есть движение сюжета. Боги бескачественны; сюжета у них нет — есть одна тематика. Так и в трагедии. Солисты дают действенный сюжет (то, что немцы называют Handlung), хор — бессюжетный носитель тематики, гораздо более бескачественный, чем гомеровские боги. Он — коллективный «певец» при рядом «действующих» солистах, напоминая этим ту двуединую систему, которая впоследствии распадается на поэзию с темой и на прозу с сюжетом. Я хотела бы подчеркнуть, что там, где нет понятийной мысли, там нет и сюжета, а есть только тема (образ) и что единство этих двух видов мысли, старой и возникшей из нее новой, составляет специфическую особенность античной (греческой) системы познания. В Греции образ и понятие — не две познавательные формы, а именно одна.

Хор трагедии не имеет самостоятельной функции. Он находится вне реального пространства и времени. У него есть три признака: пол, возраст и этнос. Внутри этих трех стандартных признаков он не обладает никакой характеристикой. Хор не есть действующее лицо трагедии. Действуют только герои, а хор состоит из людей, как и рабы в трагедии. Здесь не место поднимать проблему «человека» в греческой литературе; достаточно сказать, что «человек» рассматривается как некое инородное тело (особенно в героических жанрах, в эпосе и трагедии).

Собственно, хор — это пустое место. Действующие лица видят его, говорят с ним, но говорят, точно с собой. Хор всегда поддерживает героя и является его другом, но герою это ничего не дает; часто герой жалуется, что не имеет поддержки и друзей, хотя сочувствующий герою хор тут же присутствует. Конечно, странным является само «присутствие» хора на сцене среди действующих лиц, переживающих известные события, хора множественного, одноликого, неподвижного, молча взирающего. Отсутствие собственного лица и мнения хорошо выражает хор в «Филоктете», когда говорит главному герою: «Что бы тебе ни сказал Неоптолем, и мы скажем то же самое»[63]. Действительно, с хором не связано ничто новое; он не влияет на ход сюжета. В хоре трагедии — социальная и историческая архаика. Если установка трагедии против новшеств, то особенно отстаивает старину хор.

В подавляющем большинстве случаев трагический хор состоит из рабов, из этнических пленников, верней, либо из рабов,

либо из старцев, а в мифе и «раб» и «старик» одинаково хтоничны. Эти старые или пленные этносы, как бы ни осмыслялись, представляли собой этно-общественные коллективы людей. Как архаическая категория, хор психологически аморфен; он носитель идеи судьбы. Напротив, солисты — вчерашние тотемы, боги, герои, подвергшись понятийной переработке, стали выразителями человеческой психики и человеческой стихии, объектами нового и прогрессивного в мышлении драматургов. И это несмотря на то, что «герой» по мифологической семантике был носителем образа смерти, принимавшим на себя смерть, умершим с маской на лице: нужно вспомнить, как в Риме играли приговоренные к смерти, как на похоронах актер изображал умершего, как маски и фигурки актеров клались в могилы. Можно было бы показать в солисте выразителя «жалости», связанной с его жертвенным умиранием, а в хоре — носителя «ужаса», «страха» перед судьбой: для этого есть в самой трагедии много соответствующих лексических данных.

Основная функция хора сохранилась только в структуре трагедии. Она заключается в приходе и уходе хора, что соответствует началу и концу трагедии. Итак, ясно: сперва сценическое действо в том и состояло, что хор приходил и субъектно-объектно пел о себе самом, вступал в конфликт со своим антагонистом, переживал победу или поражение и уходил. В агоне и заключалось его основное переживание. Об этом говорит агонистический характер трагедии в целом и во всех частях.

15

Об этом же свидетельствует и трагедия Эсхила «Гикетиды», где роль главного действующего лица еще находится у хора.

Если мы взглянем на структуру этой древнейшей трагедии, мы убедимся, что она нисколько не ограничена участием одного хора. Нет, рядом с хором тут имеются еще два лица: солист, стоящий на стороне хора и как бы его представитель (Данай + аргосский царь), и антагонист, совершающий нападение на девичий хор (египетский посланец). Трагедия начинается пародом и песней хора, вслед за которыми следует речь Даная, за речью Даная — стихомифия между хором и этим отцом девушек. Таким образом, уже в первой сцене даются три основные формы трагического слова — песня хора, монолог и стихомифия в ямбических триметрах. Затем эти формы повторяются и чередуются до прихода египетского преследователя. Здесь начинается агонистическая часть, находящаяся в центре действия. После нее те же три формы служат для организации развязки.

Мы не знаем ни одной трагедии с хором, но без солистов, без агона, без стихомифии и монологических (условно говоря!) речей. В трагедиях типа «Эвменид» хор играет огромную смысловую и структурную роль, без которой трагедия распалась бы. Но и здесь в центре действия — агон. Если впоследствии хор только присутствует при агоне и пассивно выжидает его исхода, то в «Гикетидах» хор — сам прямой участник агона, а в «Эвменидах» решение агона касается непосредственно хора. Это говорит о том, что первоначально сам хор имел в действии трагедии своего собственного антагониста. Трагические состязания хоров, сохранившиеся в сценической обрядности, подтверждают это.

Нужно обратить внимание и на то, что хор органически связан со стихомифией. Поистине, ничего нет более специфицирующего структуру трагедии, чем стихомифия. Если хор встречается и в комедии, то стихомифия — только в трагедии, и только в греческой. Первоначально именно здесь сосредоточен агон[64]. Выше я указывала на его древнейшие формы — на битвы у закрытых дверей. Под агоном следует понимать не состязание и споры — позднейшие, смягченные его виды, — а битву, в которой одна сторона нападает, другая отражает нападение. Вот этот элемент нападения (понятийно — в отвлеченном значении) засвидетельствован ямбикой. Мы знаем, что в нем основная ямбическая функция и что она такова во всей античной лирике.

Греческая трагедия оформляет стихомифию неизменно ямбами. Но, несмотря на это, можно привести достаточно примеров мелического или трохеического оформления стихомифии. В том и другом случае хор может быть ее участником. Известно, что в трагедиях V века стихомифия сделалась формой диалога, состоящего из вопросов и ответов, из настояний и возражений. Я прибавила к этим общеизвестным фактам свое наблюдение над теми случаями, когда одна сторона — это хор, другая — солист, и один смотрит, другой слушает о виденном, или один спрашивает, другой отвечает.

Все это указывает на связь хоровых партий с ямбико-трохеическими. Мы знаем и из обряда, что в античности хор имел ямбические функции. Даже сильней следует это сказать: мы знаем по инвективным «серенадам» и по до-сценическим инвективным хорам, что ямбика, в античном понимании этого термина, составляла функцию именно хора. Ямбические триметры трагедии носят уже понятийный характер в том отношении, что они, за исключением стихомифии, диалогов и сцен с агонами, больше не имеют древнего «нападающего» значения. Но если убрать из ямбического состава трагедии его диалоги, сцены с агонами и стихомифии, то останется не так-то много. Существенней другая черта, внесенная понятийной мыслью: когда хор перестал разви-

ваться, он потерял ямбическую функцию, а когда солисты стали развиваться, мелос от них отпал, ямбическая форма за ними закрепилась. Что же это за ямбическая функция и за ямбическая форма?

Лирическая ямбика характеризуется тремя чертами: общим низменным (гибристическим) планом, глумлением над врагом (бранью и смехом) и боевым наступательным характером. Я сказала о глумлении «над врагом». Ямбика всегда подразумевает «противника», «врага», что уже само по себе говорит о ее агонистическом характере. В отличие от европейской «лирики „я“», античная лирика, так сказать, диалогична, потому что неизменно имеет в виду отношение певца к кому-то другому и обращена не к себе, а к другому лицу. Ямб — не исключение. Но его особенность в нападающем характере. Начиная с Архилоха, ямбические певцы или жалуются на чье-то преследование (в том числе и на несправедливость или преследование богов, судьбы), или сами нападают в жестоких формах на своих противников. Не может быть сомнения, что за словесным бичеванием некогда находилась действенная флагелляция, засвидетельствованная очистительной обрядностью. Первоначально выполнителем этого обряда была община, то есть начало, представленное хором.

Всюду, где гибрис, там катартика. Мнимые «подобия» — всяческие «псевды» — бичевались, изгонялись, предавались смерти. Этому предшествовали акты борьбы с физическим нападением и ударами — как мы знаем из источников — до смерти.

Понятийная мысль обратила физические категории в моральные.

Связь ямбики с хором, агоном и очистительной образностью легла, в сущности, организующим началом греческой драмы. С одной стороны, это древняя комедия и ее ответвление — лирика типа Гиппонакта; с другой — понятийная магистраль тех же представлений, этическая трагедия.

Выше я говорила, что каждый герой трагедии, в том или ином виде, является субъектом и объектом гибриса. Самые разительные примеры — Прометей, Аякс, Филоктет, Пенфей. Но разве не таковы Эдип, Ксеркс, Полиник, Агамемнон, Антигона, Клитемнестра?

Греческая трагедия имеет как эпос свою лексическую топику. Она не изучена, но едва ли можно найти такую пьесу, где не было бы топосов «болезни» (мании, лютты), «вражды» (расприи, гнева, ненависти), «богатства» (плутоса), «мятежа», «зимы» (бури, ненастья), «дома», «вакхизма» (в хорошем и особенно в дурном смысле), «гикетерии», «эроса» и «дисэроса» (дурного, гибельного эроса). Среди этой лексической топики постоянно встречаются такие выражения, как «гибрис», «гибрист» и «подвергнутый гиб-

рис», как «осмеянный», «оскорбленный» или «осмеивающий», «оскорбляющий», как «необузданный», как «дерзкий» или «все позволяющий язык», как «на все отваживающийся». Особенно показательно, что почти в каждой трагедии сами действующие лица определяют основной конфликт героев — основной сюжет трагедии — термином «агон» или «великий агон». Такая и ей подобная лексика, когда она принимает характер «общих мест» (клише), говорит и о стандарте образов.

16

В самом деле, трагический герой переживает страсти исключительно морального порядка. Эти страсти заключаются в осмеянии и оскорблении героя. Справедливость, честь, вера в богов в нем поруганы. Опять-таки Прометей, Аякс, Филоктет — ярчайшие тому примеры, а из женщин — Медея. Эсхил ставит вопрос не о честолюбии Этеокла и не о его узурпации; Ксеркс переживает моральное крушение, Эвменидам тягостно попрание древних устоев и т.д. Словом, и в трагедии, не в одной древней комедии, осмеяние стоит в центре. О гибризме героев я достаточно говорила. «На все отваживающиеся герои» имеются чуть не в каждой трагедии; в бранном агоне один противник ругает другого, изобличая у него «дерзкий язык». Попрание святости, инвектива, осмеяние так же присущи трагедии, как и комедии.

Это и есть ямбическая функция. Мы сейчас уже не замечаем, что ямбы трагедий несут в себе известные смыслы. Нам кажется, что это голая метрика. А между тем ямбы продолжают и в трагедии служить агонистическим целям сюжета; в них сосредоточено основное развитие темы о поруганном или ослепленном герое, о столкновении героя с силой, превышающей его возможности. В отличие от комедии в трагедии все эти мифо-обрядовые категории обратились в этические.

Понятийное переосмысление древней семантики возможно было лишь тогда, когда архаичная община с ее делением на пол, возраст и этнос уступила место классовой структуре. Хоровое начало, отражавшее половозрастную общину-племя, связанное главным образом с дорикой и всякого рода стариной (древняя речь, отжившие обороты, допотопное мышление), — это хоровое начало застыло и приняло характер обособленной, самодовлеющей формы в структуре трагедии. Появилась хорегия как переходное явление от хора-общины к хору — исполнителю ролей — общественная повинность поставки драматических хоров. То, что хор состоял не из актеров, а из граждан, и то, что хорическая постановка составляла именно общественную обязанность, под-

тверждает своеобразный генезис драматического хора как коллектива граждан. Автор первоначальной трагедии сливался и с хорегом («водителем хора», позже получившим значение «поставщика хора»), и с участниками представления. Как реальное лицо, а не персонаж, автор отошел в сторону от сцены и не стал виден; его функции («авторское мнение») остались у хора.

Сольное начало, напротив, стало развиваться, так как и в социальной жизни на смену слитному общественному устройству пришла дифференциация. То актуальное, что было в хоре, обратилось в систему трех солистов, хотя хор — чисто по-античному — продолжал тут же, рядом, сохраняться во всей своей отжившей архаике. Ямбическая функция перешла от хора к солистам; вместе с тем и сама эта функция изменилась. Содержание ямба приняло этический, то есть понятийный, характер, а ритм ямба обратился в устойчивую стопу с трехмерным измерением, включавшим шесть стоп, или ритмических единиц. Хор не имел уже ничего общего с этой метрической системой; ямб сделался сольным, а за хором осталась мелика. С тех пор сложилась античная традиция всегда сохранять песенную функцию только за хором. Так, даже в римских fabulae salticae один актер танцевал все роли, и женские и мужские, а лирические сольные партии пел... хор!

Трагедия по-прежнему стала организовываться «приходящим» и «уходящим» хором, причем два прохода на орхестру давали только две стандартные возможности для таких приходов и уходов — либо из чужбины, либо из местного края. Однако рядом с этими физическими ситуациями хора — приходом, недвижным пребыванием во время представления и уходом — стали «являться» и «удаляться» из тех же дверей солисты, и их «явления» и «удаления» положили начало «сценам», поздней «актам» (действиям). Возможности солистов расширялись в зависимости от роста и углубления понятийной мысли автора, но сюжет не мог приводить и уводить солистов в любое место из любого места.

Самой передовой из греческих стран V века была Аттика, верней, Афины, родина нарождавшихся понятий, в V веке достигших значительного прогресса. Вполне закономерно, что новаторская часть трагедии — сольно-ямбическая — возникает как аттическая, с сильно развитой ямбической системой (за счет мелики), на аттическом языке, сложенная понятийной мыслью. Мы не знаем ни одной до-аттической трагедии, хотя знаем много до-аттических комедий. И это понятно. Сама категория «трагедии» говорит о сольно-хоровом, ямбико-мелическом целом, то есть о такой системе, в которой большая часть состава понятийна. Кто же до Афин мог создать «трагедию»?

Древняя комедия, напротив, имела много предшествий в той же дорике, но там не было ямбико-хоровых систем. Опять-таки только в Афинах V века создалась сольно-хоровая, ямбико-мелическая комедия, правда еще не такая высоко-понятийная форма драмы, как трагедия.

4. Женские хоры

1

Самыми древними хорами трагедии являются женские.

Из дошедших до нас трагедий в подавляющем большинстве случаев хоры представляют женский коллектив. Мужских хоров вдвое меньше, чем женских; по большей части это местные старцы. Среди женских хоров треть девичьих, две трети состоят из женщин. Таким образом, не следует преувеличивать реальных черт трагического хора: с точки зрения реалий он является древним общественно-племенным коллективом, но функцию несет мифологическую. Там, где коллектив состоит из животных, или фантастических существ, или «старцев», или «женщин», там нет места реалистическим представлениям. Трагедия была связана с миром смерти, но не жизни, с «героями» и образами гибели, катастрофы, разрушения; а в мифах «старцы», «рабы», «женщины» семантизировали смерть. Больше того: страдания и претерпевания (страсти) тоже относились мифом к смерти.

Показательно, что хор часто мыслился прибывающим издалека. «Прометей», «Гикетиды», «Вакханки», «Ифигения Авлидская», «Финикиянки» и т.д. Например, в «Прометее» океаниды прилетают из далеких мест, девы «Гикетид» — беглянки, в «Аяксе» и «Филоктете» хор приплывающих мужей, в «Вакханках» пришлый хор, из Малой Азии, в «Ифигении Авлидской» халкидские женщины поют о своем прибытие из далекого края, в «Финикиянках» хор состоит из дев, явившихся издалека, и т.д. В других случаях хор образован из пленниц, то есть тоже из женщин дальних стран или из женщин, сопровождающих героиню в изгнании, в отлучке или плену («Елена», «Гекуба», «Троянки», «Ифигения Таврическая», «Ион», «Хоэфоры», «Трахинянки» и др.). Таких трагедий большинство.

Этим подтверждается своеобразный характер трагического хора. Он почти всегда чужероден ямбической части, ямбическому (условно говоря!) персонажу. Между тем сольное начало трагедии возникло из хорового. Как же мог хор сделаться инородным телом среди действующих лиц?

Дело и тут исключительно в двух различных системах мысли. В образно-мифологическом плане хор — это коллектив «старцев», «рабов», «женщин», говорящих архаическим языком, языком еще до-аттическим. В понятийном плане такой хор обратился в сольный «персонаж», в трех актеров, говорящих на аттическом, современном для V века, на понятийном языке. Такой персонаж изображает очеловеченных «героев», уже обусловленных социально, психологически, морально. Хор и актеры органически едины, то есть исторически едины, несмотря на то что в сценической трагедии все изолирует хор — его структура и функция, его прошлое, его мысль и язык, вплоть до диалекта. Ясно, в какую сторону пойдет дальнейшее развитие драматических действующих лиц. Понятийная мысль убьет мифологическую образность, а вместе с ней и хор. Образ со временем приобретет новую, понятийную природу, обратившись в «поэтический образ». Сольному началу откроется будущность. И хор, утратив свое смысловое содержание, останется традиционным фоном в европейской опере: история крепко запомнит только две его черты — коллективность и песенность, только одно его назначение — быть музыкальным сопровождением солистов, не участвуя в действии.

Преобладание в трагедии женских хоров приводит к интересным фактам. Оно выдвигает вопрос о роли женских партий не только в хоре.

Если с этой точки зрения смотреть трагедию, обнаружится, что, за исключением «Филоктета» (а Софокл из всех трех трагиков наименее традиционен), в каждой трагедии имеются страсти героини. В большинстве случаев они заглушены или отодвинуты страстями героев. Но наука — не зритель и не читатель. Для науки значим каждый факт, как бы он ни был приглушен.

Начну с Эсхила. В «Гикетидах» женские страсти составляют основной сюжет трагедии, в «Прометее» страсти Ио даны аналогией к Прометею. В «Семи» женский хор служит носителем идеи страдающего города; его роль пассивна, но огромна, и его вполне дублируют вопящие сестры героев. Эта трагедия показывает, как женские страдания и плачи передвигались от хора к солистам.

Страсти Атоссы в «Персах» играют и конструктивную роль в сюжете трагедии; что же до «Орестейи», то и здесь женский страдающий хор Эвменид дублируется страстями Электры и Клитемнестры, главных героинь.

У Софокла Деянира, Антигона, Электра являются основными действующими лицами драматических страстей. В «Аяксе» страждущая Текмесса — полная параллель к страждущему герою. В двух «Эдипах» женская роль значима: Иокаста кончает с собой

в результате моральной катастрофы, Антигона же в Колоне «претерпевает» вместе с отцом все его глубокие несчастья.

Об Еврипиде и говорить не приходится. Возвращаясь к глубокой старине — всегда новаторы любят архаику, — Еврипид ставит в центр — страсти женщин.

Можно сделать два вывода: в каждой трагедии имеется не просто женская роль, но именно страсти (πάθος) женщины; эта роль сперва принадлежит хору, а затем параллельно и хору и солисту, то есть тема женских страстей идет от мелики к ямбике.

Очеловеченным, понятийно понятым героям трагедии предшествовали мифологические герои и боги. Какие же богини могли предшествовать Текмессам, Гекубам, Электрам?

Мы видим, что во многих трагедиях ведущая сила всего действия воплощена в божестве. Иногда это бог, но еще чаще богиня.

Афина играет организующую роль у Эсхила, у Софокла, в «Ресе», у Еврипида. Афродита и Артемида — только у Еврипида. Эти три богини, по-видимому, некогда находились в центре сюжета, подобно Дионису в «Вакханках» или Гераклу в ряде драм. Видно по Аполлону, как божество было сперва действующим лицом агона («Эвмениды»), дальше уступило свое место герою («Алкеста»), а затем сохранилось для развязок («Орест»). Любопытно, что сценическое божество — Дионис — не появляется, как Аполлон или Геракл, в эпилоге или прологе. Это говорит о том, что боги эпилогов и прологов — остаток некогда основной роли богов; актуальное божество имеет более важную функцию.

Отсутствие среди богинь Геры и Деметры говорит об известной закономерности трагического женского пантеона. Богини-супруги и богини-матери близки комедии, но не трагедии, то есть кругу образов плодородия, но не смерти. Есть основание думать, что Гера (наряду с Зевсом, Гермесом, Гефестом, Аресом) тоже была действующим лицом до-сценической драмы. Она выполняла еще не трагическую, а комическую функцию, что говорит о ее древности.

Сравнивая содержание мужских и женских страстей, видишь их коренное различие. Героини страдают из-за любви (брака) или смерти. В одних случаях они прямые жертвы злого эроса (Ио, Деянира, Федра, Креуса, Медея, Гикетиды), а в другом — смерти (Алкеста, Ифигения Авлидская и мн. др.). Клитемнестры, Электры, Андромаха, Гекуба и др. то сами убивают, то их хотят убить, то убивают их детей, то дети их убивают. В большинстве случаев все эти жертвы пассивно страждут; они плачут, молят, сетуют.

В лирике Архилох, Сафо, Ивик, Анакреонт — «неудачные любовники». Такова же «неудачная любовь» Федры, Деяниры, Ио,

Медеи, Креусы и многих, многих героинь трагедии. Однако в «Трахинянках» и «Медее» еще ощутима семантика эроса-огня; Федра, это воплощение злого эроса, одним своим именем «Блестящая» напоминает об эросе-светиле.

Страсти героев, наоборот, морального порядка. Дело не в жалости к герою, а в постановке этических проблем, связанных с тем или иным героем. Женские роли древнее, чем мужские, — не потому, что мужских не было до известного времени, но в отношении осмысления их поступков. Партии героинь носят до-этический характер; героини страдают эмоционально, часто физически, но не морально, как герои. Страсти женщин еще не обобщены и слишком конкретны, являя собой «данный случай». Я даже думаю, что обобщающий смысл Антигоны и Медеи сильно преувеличен.

2

Женские страсти, воспевавшиеся хором или разыгрывавшими женщин солистами, имели свое определенное содержание, свою стандартную форму. Это были плачи. Сюжетов в них еще не было, но тематика имелась — две темы: страсти эроса и страсти смерти.

Геродот нам сообщает о трагическом хоре, воспевавшем страсти Адраста, поздней — Диониса[1]; из всего этого свидетельства видно, что Адраст почитался не только хоровыми песнями, но еще чем-то, что отошло к герою Меланиппу. Значит, трагические хоры больше были связаны с героями, чем с богами; и одними хорами не ограничивалась обрядность трагедии.

О женских же трагических хорах мы ничего не знаем. И понятно почему: когда образовалась трагедия, она уже опиралась на мужской пантеон. Однако древнейшие трагедии Эсхила состоят из женских страждущих хоров, а у Еврипида из 17 дошедших до нас пьес в 14 имеются хоры женщин, в центре 15-й находится женский персонаж. Огромное место занимает в трагедии троянская, преступная Елена. Все темы троянского цикла восходят к ней. О ней поют хоры старцев и хоры женщин. Если взять все стасимы трагедий, то окажется, что они поют о женских страстях, связанных с эросом или смертью. В этих стасимах почти всегда фигурирует женское божество, о котором и идет речь. Это или Елена, или Эриния, или Дика, или Мойра. Ее значение одно: она посылает Ату, то есть пагубу-кару. Ей сопутствует крушение рода и смерть; поэтому герои и хор откликаются на нее плачами. Но ни Эринии, ни Дика, ни Мойра не имеют в трагедии никакого сюжета, в то время как Елена насквозь сюжетна.

Сюжет, построенный на понятиях, делает свое дело. Он утверждает за ней штамп известных мотивов. Но было время, когда Елена тоже не имела сюжета, — верней, когда Елен было двое, которые мелькали в своей подлинности и мнимости. Когда у Еврипида сцена узнавания Елены и Менелая происходит посредством взаимного смотрения, когда Орест хочет выломать дверь в доме Менелая, чтоб расправиться с Еленой, когда у Ореста и Менелая происходит, из-за Елены, агон у закрытых дверей — ни о каком иллюзионе и речи не может быть: мы имеем дело с чистейшим понятийным сюжетом. И однако же его структурный фактор принадлежит иллюзиону. Двойная Елена с двойным мужем делается исконным персонажем трагедии, который не только тематически сюжетно, но и жанрово, структурно объединяется с агонами, смертями, плачами, сценами у врат и панорамами, с разрушениями и пленениями городов. Троянская Елена сама является образом Трои, полоненной и отвоеванной женщины-полиса; но Гекуба — образ погибшей Трои, Елена — образ Трои-войны.

Елена соткала узор о себе самой, о событиях, вызванных самой ею. Тема этого «двойного плаща» — сама Елена. Но в понятийном сознании творец событий переходит или в автора рассказываемых событий, и тогда из темы вырастает наррация, или он становится сюжетом «о» себе самом. В эпосе Елена ткет узор с темой о себе. В лирике такая тема обращается в живое лицо поэта-певицы; в «Одиссее» Елена — рассказчица наррации. Но в трагедии о ней поют хоры.

Я уже говорила, что тема Елены шла из эпоса и лирики к трагедии через Стесихора. Это был путь хоровой женской лирики, имевшей свои специальные жанры.

Женские хоровые песни Стесихора — ближайшая до-сценическая параллель к женским хорам трагедии. Стесихор обрабатывал фольклорную хоровую мелику, в которой круг матриархальных представлений выливался в образы страждущих женщин. Форма таких песен и в фольклоре, и у Стесихора — хоровые плачи, содержание — страсти эроса-смерти. Но рядом с песнями о Калике[2] и Радине[3] Стесихор обрабатывал песни о двух Еленах — подлинной и призрачной[4]. Дорический с ионизмами язык его песен, хоричность, гимнизм, тройная структура (в трагедии она двойная, хотя об Эсхиле следовало бы поставить вопрос по-иному) — все это находит свои параллели и в трагедии, в ее хоровой мелике и особенно в тематике женских хоров, в персонаже и трактовке Елены.

Но роль Елены в трагедии имеет еще одно обоснование. Я имею в виду то огромное место, какое занимает у трагического хора — вопреки основному сюжету в ямбике — мотив эроса.

В «Прометее» женский хор, обращаясь к Прометею, уже вводит мотив брака и брачного ложа Прометея и Гезионы — мотив, совершенно опущенный сюжетом трагедии[5]. Этот же хор, отзываясь на страсти Ио, молит, чтоб его не коснулся эрос своим «неодолимым оком»[6]. Женский хор «Умоляющих» Эсхила поет о той же жертве Эроса, о праматери, Ио, и молит о спасении от брачного ложа[7] В «Агамемноне» хор старцев останавливается на троянских мотивах, на теме Афродиты, сладостных соблазнах, измене супружескому ложу[8]. В другом месте он поет о «нежной стреле глаз, о грызущем сердце цветке эроса»[9] О слепой силе любви, толкающей на преступления, поет и женский хор в «Хоэфорах» — о «на все отваживающихся любовных страстях в сердцах дерзких женщин»[10] и «безлюбовной любви, властвующей над женщинами»[11] и побеждающей и зверей, и смертных. Знаменита песня хора в «Антигоне» об Эросе, непобедимом в битве, возбуждающем вражду даже братьев, — «а в стороне от битвы резвится Афродита»[12]. Именно в таком значении эроса — невзгоды и напасти — употребляет этот термин хоровая песня в «Аяксе»[13]. В «Трахинянках» женский хор воспевает любовный арбитраж «прекрасно-постельной» Киприды[14]. Но особенно часто женские хоры поют об Афродите и Эросе как разрушительной силе в трагедиях Еврипида. В первом стасиме «Ипполита» много говорится об Эросе и Киприде; с этим Эросом связаны смерть и проклятия[15]. В четвертом стасиме этой трагедии снова поется об Эросе и всемогущей Афродите. Таковы же женские хоровые песни в «Медее», и снова в увязке с мотивом вражды и ненависти. Можно подумать, что все эти эросные песни вызваны сюжетом самих трагедий, где в центре стоит страсть Медеи или Федры. Но нет, в «Ифигении Авлидской», посвященной теме жертвоприношения, женский хор поет об Афродите и Эросе[16]. Понятийно осмысляя эту традицию, Еврипид вводит мотив «умеренной любви»: из смерти-эроса он делает урок о вреде губительной, необузданной страсти (особенно в «Медее» и в той же «Ифигении Авлидской»).

Не всегда, однако, Афродита выступает в трагедии открыто. Чаще она принимает форму одной из своих ипостасей, Елены, то есть из мифологического образа превращается в понятие, в «персонаж», наделенный человеческим видом и человеческой психикой.

5. Генезис трагедии

1

Состав трагедий представляет собой не сумму рядоположных элементов, а один-единственный элемент, трижды перевозникший; лишь — специфично для античности — этот тройной процесс виден в трагедии во всей своей «кухне», в неснятом виде, что и производит ложное впечатление нескольких слоев или разнородности.

Этот единственный элемент является зрительным мимом, принявшим характер очистительного обряда — сперва в конкретном, физическом смысле, а затем в религиозно-этическом. Одна-единственная генетическая основа трагедии — это мимезис и катарзис, прошедшие путь от мифологической семантики до понятийного обобщения. Таков генезис греческой трагедии. Таково ее потенциальное существование, когда она еще не имела своего своеобразия (не была собой), но только приобретала те его форманты, без которых не могла бы создаться.

Световые, чисто-зрительные представления обильно бытовали в античном низовом театре и не имели ни связного сюжета, ни стабильной программы. Это были «зрелища» и «игрища» (мим, ludus) типа фокусов, живых и мертвых картин, каруселей, светящихся изображений, блестков стекляруса и т.д. На анахронизм терминов я иду сознательно; но дело не в названиях, а в самих явлениях, различные модификации которых засвидетельствованы древностью.

До-трагедия представляла собой действо смотрения на некую показываемую панораму. Такое показывание имело два варианта — в эпоптике и эпидектике мистерий и в зрительных действах балаганно-циркового типа (с учетом опять-таки анахронизма терминов). Ближе всего к этому исконному истоку не только комедия Плавта, но и классическая трагедия, в частности ее прологи. Бессмысленный с точки зрения понятийной логики пролог предваряет основное действие пьесы. Он таким образом снимает сюжет. Он еще не знает сюжета. Он до-сюжетен. Кто же был прологист? Показыватель представления. Его функция заключалась в том же, в чем и функция гиерофанта в мистериях, о котором Гезихий говорит: «Гиерофант — жрец, мистерии показывающий (δεικνύων), он же и произносящий несказанное» (то есть священные тайные формулы)[1] Таковы же функции прологиста во всякой народной драме перед шатром или занавесом, возле кукол или райка. Прологист показывает, объясняет показываемое, зазывает публику.

Сперва он показывает панораму, которая могла быть сияющим «дивом» или, наоборот, мраком смерти. В обоих случаях участниками действа были неодушевленные предметы (вещи), которые мыслились одушевленными (людьми, то есть героями).

Хор из таких существ приходил издалека, задавал вопросы зрительного порядка показывателю; тот отвечал о виденном. Но хор мог и сам зреть: одна его часть смотрела или «подсматривала», выспрашивала, другая внимала или отвечала. Начало «Прометея» сохранило такой «показ», состоящий из хора и солиста в предшествии гномической стихомифии. Прометей сам себя показывает хору, Океану, стихиям.

Издалека появлялось и сольное лицо — «очевидец» и «подсматриватель», позже — «вестник». Его спрашивали, он отвечал; он уже не «показывал», а «рассказывал»; ему внимали. Однако в трагедии удержалась и чисто-показывательная роль вещи: на сцену вкатывалась повозка с умершими (убитыми) героями данной трагедии. Эта повозка, эккиклема, была вещным предшественником вестника, рассказчика о смерти.

Один из участников прибывал издалека, и тогда происходило взаимное смотрение прибывшего с присутствующими; его «узнавали». Но также смотрели и на вещи, сияющие и блестящие. Такое «смотрение» вызывало «узнавание» вещи-светила.

Рядом с панорамой шли и агоны иллюзионного типа, в которых перемежались световые сияние и помрачение, настоящий свет и его подобие, призрак — игра теней и света (световые «две правды»). Блестящую вещь, особенно круглую (светило), подбрасывали, ловили, прятали. Такая же вещь изображала кусок света или мрака, долю жизни или смерти («мойра»).

Аналогичную роль играли двери или ворота дома, да и сам дом с его входами и выходами. Двухвратный дом (дипилон) представлялся горизонтом, с восходом и заходом, подобно дверям. Здесь, у «входа» в дом, происходили поединки светила с мраком; закрытые двери отворялись — и хор «зрел» панораму смерти или «красоты». В комедии, как мы знаем, действие так и осталось у двух домов, возле двух дверей. В трагедии постоянной и единственной декорацией были три двери, соответственно трем актерам (о периактах я буду говорить ниже).

Итак, в до-трагедии, как и во всяком балаганно-цирковом действе, сюжета еще не было. Аристотель говорит, что трагедия имела сперва мелкие (небольшие) сюжеты и вышла «из смешного» (смехового)[2]. Теперь мы называем такие серии клоунад, агонов, панорам, иллюзионных показов и фокусов «номерами» и нисколько не удивляемся, что цирк и балаган (в широком смысле) не имеют цельных сюжетных построений. Так было и в античном зрительном миме. Двое действующих лиц там было, не-

зависимо от того, кто был коллективом, кто солистом; по большей части агон вели между собой два полухория и два их сольных представителя. Они воплощали и два мира, подлинный и мнимый. В «мнимом» царстве смерти действовали призраки и подобия. Они совершали мнимые путешествия в призрачные страны. Это было царство обмана и мороки, пример которых дает «Елена» Еврипида и все трагедии с переодевающимися, обманывающими героями. С другой стороны, «Бешеный Геракл», «Аякс» и другие подобные трагедии возвращают нас к миру призраков, подобий и мороки. Нужно повторить, что Елена и Геракл — действующие лица так называемого «народного театра», то есть до-трагедии, где еще не было ни Диониса, ни других богов, — театра в буквальном смысле «героев».

Акт подсматривания в дверь, в окно, за полог и т.д. перерос впоследствии в смотрение «зрителя» со стороны. Еще дальше создалась рампа с ее искусственным «светом». Ящик, освещенный изнутри и наполненный блестящими фигурами, напоминал собой, однако, фольклорную пластику, тех сатиров-силенов с дверцами, которые могли открываться и обнаруживать сияющих божков. В античном пластическом фольклоре много таких аналогий к рампе; имело свой смысл и то, что зрители оставались вовне, откуда и «взирали». Нельзя забывать, что зрительность осталась главным условием драмы: драму смотрят. Этот зрительный комплекс, включая всю зрительную экспозицию трагедии, Аристотель ставит во главу угла, называя термином ὄψις — то, что видно глазами, зрелище, зримый вид, декорация («постановка», по-нашему)[3] Когда Аристотель предостерегает против фантастики, идущей во вред внутреннему образу (употребляю наши, современные термины!), он делает различие между зрительной и психологической экспозицией: следует, говорит он, испытывать ужас и жалость от одного того, что услышишь о событии, не прибегая к его зрительному показу, потому что ужас, вызываемый внешним показом, ведет не к драматизму, а в область чудесного. К таким трагедиям, основанным на внешних, зрительных чудесах (фантастике!), он причисляет «Прометея» и те драмы, место действия которых находится в преисподней[4]. Эти рассуждения Аристотеля, уже чисто-понятийные, не сами по себе меня интересуют. Важно другое: Аристотель уделяет много места «оптической» стороне трагедии и все еще вынужден полемизировать с эстетикой внешнего, зрительного образа, уводящего к «показу» чудесного. Признавая, что «опсис» является одной из основных и необходимых черт трагедии, Аристотель возражает, в сущности, против той, как я сказала бы, «иллюзионности», которая лежала внутри этической драмы, в самой ее генетической природе.

2

Выше я ставила такие зрительные «показы чуда» в связь со сценками, в которых воспроизводилось «смотрение» на богов или на храмовые изображения, и напоминала об их иллюзорно-мистериальной взаимо-пронизанности. Панэллинские агоны вводили иного рода зрительность: тут предметом смотрения служили бега коней и колесниц, единоборства атлетов и т.д. Нужно представлять себе, что в архаичном балагане-цирке бега шли, как в наше время, по замкнутому кругу, в закрытом и ограниченном пространстве (по типу цирка, но не стадиона); современная карусель, бегущая на неподвижном месте, помогает представить себе то время, когда действующими лицами были повозки, блестящие и круглые вещи, деревянные кони.

В современном цирке помимо акробатики, клоунады и фокусов неизменно присутствуют конные «номера»; нам не кажется странным, что в театре играют люди, а в цирке — животные и что вообще возможны звериные действующие лица. В Греции и Риме мы видим такие зрительные бессюжетные представления то разрозненными, то совместными. В частности, всегреческие игрища-поединки состояли из единоборства коней и единоборства «героев», воплощенных в царей и тиранов. А трагедия показывает, что в древние времена агоны зрительно разыгрывались и между зверями — козлами, сатирами и трагосами и между конеобразными силенами. Что же касается до легенд, связанных с происхождением греческой трагедии, то они говорят, что трагедия была обязана своим возникновением нескольким «героям» с конными именами[5]

Легенда приписывает «изобретение» дифирамба Ариону, этой конной ипостаси, и связывает трагические хоры с именами Адраста, владельца коня-Ариона, и Черного Коня, Меланиппа[6] Что же касается до Диониса, то в этой легенде к нему перешли хоры, воспевавшие страсти Адраста, а остальная часть культа сикионского героя досталась-де Меланиппу. Другими словами, трагический Дионис был поставлен этой легендой в тесную преемственную связь с Адрастом и в смежность с Меланиппом — двумя конными разновидностями. К этому еще нужно прибавить, что в сатириконе, этом эмбрионе трагедии, конеобразные силены играли ведущую роль. Так или иначе, но конь и Дионис не были резко разграничены. Уже одно то, что дифирамб считался дионисическим жанром, а его сочинителем — Арион, говорит о семантических нитях между древнейшими и более поздними сценическими образами. Говорит об этом и устройство театра и самый факт периодических представлений. Всюду, где арена, орхестра, круглые и полукруглые сооружения, там зало-

жен образ солнечного бега; гипподром и всякие разновидности цирка говорят сами за себя. Но орхестра и скена объединяются: к образу гипподрома, конного бега, присоединен образ балаганно-шатровых подмостков.

То же нужно сказать и о периодическом характере агонов, панэллинских или сценических. Сперва они имитируют солнечную цивилизацию; это сохранилось за Олимпиями, Немеями, Истмиями, Пифиями, к которым приурочены победные оды[7] Впоследствии, при сценических представлениях, к солнечной циклизации уже прибавлены земледельческие кругообороты, которые лежат еще вне культа Диониса: аттические сельские Дионисии скорей имели отношение к Артемиде (праздновались в ее месяце), а городские — к Посейдону (приурочивались к его месяцу). Как орхестра слита со скеной, образ круга — с образом полога, как солнечный кругооборот объединен с земледельческим и перекрыт культом Диониса, так образ солнечно-хтонического коня слит с образом земледельческого козла, то есть с одной из форм аграрного божества — Диониса.

Зооморфная форма «героя» имела свое смысловое оправдание. Конь воплощал солнце, мчащее по небу колесницу. Солнце боролось с мраком и побеждало его в беге[8]. Ареной, то есть беговой дорожкой, служило небо, а местом поединка — горизонт. Конные агоны сопровождались хоровыми песнями. Одна их часть получила отношение к до-сценической трагедии, другая дала начало эпиникию.

Эпиникий был победной песней в честь коня, и только со временем его стали относить к человеку. Симонид начинает гимн с восхваления самих коней, обращаясь к ним, а не к герою; Пиндар продолжает воспевать борющихся в беге коней. Лексика победной оды остается верна древним звериным образам. Так, когда Пиндар говорит о реальных жрицах Афродиты, гетерах, он употребляет выражение «стоногое стадо пасущихся дев», где термин «стадо» сперва означал стадо кобылиц[9] И в хоровой лирике Алкмана девы отождествляются с кобылицами[10]; тесно связана с конем и Елена (что обосновал Bowra[11]). В одном случае мы видим конные агоны «в честь» Елены, в другом — агоны хора дев-кобылиц (Алкман), в третьем — агоны коней-городов (эпиникий).

И в трагедии Елена тянет за собой конные образы, но они глохнут в песнях хора, не распространяясь на сюжет. Отдельные конные образы там и сям разбросаны по трагедии, но только в ее рудиментарной части.

3

Эпиникий — это песня побеждающих смерть «героев». Что пиндаровские герои-победители не отождествлялись с людьми, показывают сентенции Пиндара о людях как о ничтожных, слепых в своем неведении, бессильных существах. Если взять в трагедии или у Пиндара трактовку людей и героев, станет ясно, что не люди действуют в оде и драме, но иная категория существ, не лежащая в обычном социальном плане. Герои оды и драмы — мифологические существа, поздней отождествленные понятийной мыслью с людьми.

Герои победной оды имеют тут же, в этой же оде, свои варианты. Такими разновидностями «героев» являются состязающиеся кони-победители, нарождающиеся или процветающие страны, основатели городов и племен, умершие предки-родоначальники и праведные цари. Это дает бесспорное право утверждать, что первоначальными героями победных песен были не люди, а мифологические воплощения сил природы, между которыми шел агон смерти и жизни, — кони и полисы в их умирании и новом рождении. Присутствие в оде умерших предков подтверждает близость эпикиния к кругу загробных образов. Герои трагедии, герои оды — это существа подземные, это воплощения умерших, которые единоборствуют и побеждают, становясь живыми. Вот почему так значима эта победа, почему она традиционно вызывает столько ликования и такое прославление победителя и факта самой победы. В трагедии агон остался как структурный костяк и в самом сюжетном действии, и вне его, в сценическом ритуале. Но в оде он актуален, в оде он в полной силе и сохранности; без агона не было бы и самой оды. Теснейшая связь между героем-победителем и городом, «породившим» его, понятийно осмыслилась трагедией как связь в отвлеченном значении; на самом деле внутри такого понятия лежит образное воплощение города в герое. Недаром пиндаровские герои-победители являются, подобно героям трагедии, тиранами, царями, властителями, но вовсе не рядовыми лицами: «цари» всегда понимались мифом как «победители смерти», как владыки жизни, одной своей стороной обращенные к героям, другой — к богам.

То, что составляет душу эпиникия, в трагедии служит заключительной частью, эпилогом. Трагедия разрабатывает тему не белого солнечного коня-победителя, но страсти Черного Коня (Меланипп), побежденного в агоне; только в конце тема обращается в светлую противоположность. В большинстве трагедий изображается разрушение городов, увод в рабство, пожары, плен, гибель страны. Праведные цари страдают от нечестивых; герои «претерпевают» муки и надругательства. Однако эпиникий и

трагедия одинаково основаны на героизированно-зверином агоне этического содержания.

И формально они близки: там и тут основа хоровая, даже одинаковая по строению — с внутренним агонизмом строф и антистроф. В эпиникии, хоровой песне, есть и сольное начало. Во-первых, он обращен к одному определенному лицу, победителю. Во-вторых, в фольклорном виде его пел сам победитель в свою собственную честь. Хоровое начало по содержанию сливалось с сольным, но формально было раздельным. Итак, за автором некогда стоял сам победитель. Но в трагедии автор вступал в агон с автором, протагонист с протагонистом, хорэг с хорэгом, а в панэллинских играх — конь с конем, атлет с атлетом, певец с певцом. Сперва битва шла настоящая, впоследствии отвлеченная, понятийная, с «победой» в переносном, отвлеченном значении.

Обрядовые битвы носили характер зрительный и действенный. Они давались в непосредственном показе, но не в повествовании. Известна теория Узенера о связи обрядовых битв с происхождением эпоса[12]. Но я хотела бы обратить внимание на другое — на присутствие таких битв в сценах эпических поэм. Я имею в виду действенные поединки «Илиады», где агоны героев представляли собой такие единоборства, которые кончались смертью одного героя, ликующей победой другого. С одной стороны, это был действенный поединок, с другой — словесный. Этот второй, словесный агон состоял из самохвалы победителя, «ямбического» поношения жертвы и ее мольбы.

В таких вот эпических агонах мы видим мифологическую параллель к ямбу-агону, но не только к нему одному. Победитель «похваляется», произнося самому себе хвалу: это будущий пиндаровский победитель, сперва субъектно-объектный, затем чистый объект, воспеваемый субъектом. Вся схема эпического поединка заставляет вспомнить структурные особенности драмы, ту мольбу «умоляющей» жертвы, осмеянной, поруганной, побежденной, которая вместе с бахвальством и поношениями победителя составляла драматический агон. В лирике ямбы Архилоха, инвективы Катулла, эподы Горация восходили к эпическим заклятиям-проклятиям, к мольбам и агонам. У Эсхила именно так хор «умоляющих» с просительными ветками в руках произносит свою молитву с одновременным заклятием гибриста-Египтиада.

Поединки-ямбы легли основой и эпоса, и лирики, и драмы. Эпос еще весь пронизан по существу, по сюжетному существу, агонами; агоны — его главная тема. В лирике агон убран из темы и перенесен в обряд, как и в драме[13] Характерно, что хорегия как общественный институт относилась не только к драме, но и к лирике. А где хорегия, там и агоны. Лирические хоровые аго-

ны были закреплены за тремя богами: Афиной, Аполлоном и Дионисом. За теми тремя богами, которые сохранились в качестве движущих сил в трагедии.

4

Генетическая основа трагедии — зрительный мим — носила форму агона. Параллели засвидетельствованы для нас большим количеством фольклорных сценок как в античности, так и у новых народов. Тут поединки зверей или человека со зверем в десятках разнообразных вариантов, самый разительный из которых представлен в панэллинских агонах и в римских ludi. Там, где звери дублируются вещами, агон также налицо. Это самый архаичный вариант, о котором я подробно говорила в своем исследовании паллиаты. Мим восходил к фокусу «показывания» исчезнувших и появившихся вещей, к метанию кости, к раскрыванию и закрыванию пологов, дверей, домов, ворот. Один показывал, другие смотрели. Смысловое содержание агона заключалось в победе света (жизни) над смертью.

Я употребила термин «зрительный мим», но правильнее было бы назвать такой мим мимезисом, как это делает Аристотель. Он все время обозначает трагедию «мимезисом действия». О значении, какое он придает этому определению, можно судить по тому, что в своем коротком трактате он употребляет этот термин 76 раз. Трагедия, говорит он, имитирует подлинные действия (деяния) рядом с этосами и страстями.

В самом деле, под мимом мы привыкли представлять себе нечто законченное и стабильное, античный же мим был именно мимезисом, то есть имитацией, мимированием, «номером» с движущимися границами, «самодеятельного» характера. О том, что драма возникла из импровизации, или, как мы сейчас называем, из самодеятельности, говорит и Аристотель. Это еще раз подтверждает общественный, гражданский генезис драмы. В ней действующие лица не актеры, а «настоящие» граждане.

В зрительном миме имитируется еще не жизненность представляемого (как это имеет в виду Аристотель, изучающий законченную трагедию), а подлинность «жизни» с ее «свойствами» света и ей одной присущей «сутью». Мим, говоря коротко, это мимезис (подделывание) «подобия» под «сущность» — обман, морока, разыгрывание. Именно здесь лежат корни «смешного», из которого, по словам Аристотеля, вышла трагедия наряду с комедией. Такой мим сохранился внутри паллиаты и организовал весь ее литературный сюжет, ее композицию, структурные особенности, ее персонаж.

В поздней трагедии, у Еврипида, эти внешние черты мима вновь оживают, иногда принимая характер уже не трагедии, а комедии, и комедии именно средней или новой, так сказать неомима. Таковы «Алкеста», «Орест», «Ифигения Таврическая», «Ион», но и «Бешеный Геракл», отчасти «Медея». Остатки непосредственного мимезиса в зрительно-балаганном значении лежат и внутри классической трагедии, на что я выше указывала. Дело, однако, не в этом. Своеобразие трагедии в том, что только она одна из всех видов драмы, придав мимезису очистительный характер, перевела его катартику из конкретной, физической категории в отвлеченную; зрительный мимезис обратился под влиянием понятий в мимезис нравственный.

Прежде чем стать понятийной, катартика была образно-мифологической и чисто-световой. Как раз такой мы и знаем ее по многочисленным обрядовым очищениям, по очистительным обрядам до-сценической драмы, по роли очищения в лирике, слитой с культами Аполлона, по реминисценциям в эпосе и во всех гибристических жанрах, как басня, комедия и т.д. Где гибризм, там и очищение, где очищение, там и гибризм. И это именно потому, что катартика очищала от физической «скверны» — от «грязи», мрака, смерти.

Аполлоновская катартика была еще до-земледельческой, световой, связанной с божеством сияющим, побеждающим мрак смерти. В лоне этой световой катартики драма и лирика — близнецы, и «конная», аполлоновская стадия их обеих восходит сюда. Агоны носят световой характер; одно мчащееся по небу животное побеждает и «восходит», другое низвергается в пропасть — и это служит предметом взирания, наряду с агонами вещей. Должна оговориться: чистые конные ристания или чистая вещная игра — явление позднее. Ему предшествовала более архаичная эпоха, когда кони и неодушевленные предметы мыслились «героями», то есть существами, имевшими имена и живую «сущность». В этом отношении очистительные Таргелии, во время которых побеждал Аполлон, а фармак, носитель физической скверны, прогонялся по городу и сбрасывался в пропасть, древней, чем Олимпии с их агоном коней.

Световая и зрительная семантика идентичны в мифологической образности (например, в «Антигоне»: «глаз золотого дня»[14] или «святой глаз светила»[15]; слепота Эдипа — «облако мрака»[16]). Зрительно-световая катартика приобретает в земледельческих представлениях новое содержание. «Героями» становятся умирающие и воскресающие божества в форме растительности и домашних животных, а их темой — «претерпевание», то есть жертвенная смерть. В этом кругу представлений катартика заключается в очистительной, то есть приносящей возрождение,

смерти животного-скверны (бесплодия, засухи, мора и т.д.). Из двух звериных антагонистов один — мучимый, другой — мучающий, один — настоящий (с «сущностью»), другой — псевд. Мимезис и здесь остается основой, но его характер очистительный. Нужно вспомнить, как шутовской царь должен был изображать царя подлинного, а затем изобличался и подвергался позорной смерти — смерти люстрационной. Это происходило при «ломке сезонов» — в дни «рождения» года и солнца. Все «старое» и «зимнее» представлялось мнимым, лишь временно, наружно и обманно «уподобленным» настоящему. Его гибель приносила очистительное спасение. «Претерпевание» касалось и чистого животного, которое было мучимо нечистым, и нечистого, умиравшего жертвенной смертью. Мольба, жалобы и жалость, ужас и страсти, плач — вот основные мотивы, пронизывавшие то действо, которое носило некогда только зрительный характер.

Мольба к богам, к городу, к земле, впоследствии ставшая в трагедии содержанием многих сюжетов, была мольбой к заклателю закалываемой жертвы. В древней комедии жертвоприношение происходило непосредственно на сцене. Возможно представить себе, что так оно было и в до-трагедии; но в трагедии заклание приняло отвлеченный, религиозно-этический характер. Однако поздней мы снова встречаем мольбу жертвы к заклателю в форме мольбы актера к публике (в народном китайском театре актер обращается к зрителям и «просит» их); в древней комедии просит автор.

Вещь вытесняется только одушевленным существом, животным и человеком, правильней сказать человекообразным существом, представляющим собой животное и растение. Появляются, в качестве действующих лиц, богини и боги. Однако вещь не изжита. Вместо вещи-существа функционирует одна, главная часть вещи — голова, лицо. Говоря об античном актере, мы забываем, что лица у него нет, что на него надето схематически-общее, безликое, никому не принадлежащее и всем принадлежащее лицо. Вместо вещи появляется человеко-вещь, агонист с лицом из дерева и глины. Естественно, что впоследствии маска последовательно становится звериной, фантастической, человеко-образной. В трагедии маска знает те самые градации, что и хор: возраст, пол главным образом. Как раз эти-то два явления, маска и хор, возникают не из религии и не могут быть отведены ни к какому культу. Маска имеет повсеместное, идущее в глубокий фольклор происхождение, а хор непосредственно принадлежит древней общественной структуре, далеко предшествующей эпохе возникновения религии. О каком культовом генезисе трагедии может идти речь, если она основана на половозрастном безликом и безымянном хоре? Но это между прочим.

5

До-сценическая трагедия представляла собой «самодеятельный»[17] мимезис в форме хорового агона и в этом своем виде сливалась с хоровыми лирическими агонами. В до-религиозный период такие агоны были приурочены к земледельческим циклам («праздникам») и земледельческим богам — к женским и эффиминированным, но и древним бесполым: к Афине и Артемиде, к катартическому Аполлону, к Дионису. Именно эти боги сохранили и в религиозном культе обрядовые лирические агоны, но они же остались связанными и с трагедией: Дионис в виде основного сценического божества, Афина, Артемида и Аполлон (плюс Афродита) в виде вершителей трагической перипетии.

В честь Аполлона происходили и делосские хоровые агоны, и на Таргелиях, праздниках очищения; в честь Диониса — дифирамбические на Великих Дионисиях. С Аполлоном были связаны катартико-световые образы; как очищение, так и дифирамбизм носили агонистический характер.

То же мы видим и в трагедии. Ее сюжет, уже построенный на идеях религиозно-нравственного очищения, сопровождается сценической обрядностью, в которой бытует очищение до-этическое, физическое, как омовение, окропление, вкушение. И среди всех этих его видов — то опьянение вином, которое составляет основу дифирамбизма.

В трагедии Аполлон носит еще до-катартический в моральном смысле характер. Так, в «Алкесте» он обыкновенное световое божество, проходящее фазу смерти-рабства у загробного царя, и в сюжете «Алкесты» он противопоставлен «нравственному» герою, Гераклу, умеющему ценить моральные блага и жертвовать ради них жизнью. В «Оресте» он тоже далек от этических критериев и не входит в рассмотрение драмы Ореста по моральному существу. Да и в «Эвменидах» патриархальная мораль Аполлона не может принести того очищения, которое Орест получает в конце концов при поддержке Афины.

Безбрачие Аполлона, Артемиды, Афины говорит об архаике этих до-религиозных, а позже и религиозных богов. Они главенствуют в лирических и трагических агонах в силу именно своей древности. Катартические образы, с ними связанные, сводились к мотивам умиравших (падавших в воду) светил-островов-городов, снова оживавших. Отсюда в трагедии столько следов «каменных» и «огненных» образов, столько разрушаемых или осаждаемых городов. Афина — специально полисное божество. Входя в трагедию как аттическое официальное божество, она, в сущности, остается той же фигурой, которая в лирике Сафо носит форму «подруги», Аттики[18].

Только в «Ресе» Афина еще сохраняет связь с «военной» тематикой. Здесь, как и в «Аяксе» и в «Троянках», она — злая интриганка, божество мрачное, смертоносное. В «Эвменидах» она появляется в паре с Аполлоном, вместо Артемиды, явно замещая эту до-брачную богиню-«сестру». В «Ифигении Таврической» Афина еще больше сливается с Артемидой — и не столько с греческой девственной «сестрой» Аполлона, сколько с кровожадным божеством смерти, таврической богиней. Показательно, что в такой «аполлоновской» трагедии, как «Ион», судьбу героев решает не Аполлон, а Афина.

Что до дифирамбизма Диониса, то к нему имели прямое отношение и лирические агоны, и драматические: по Аристотелю, из него-то и возникла трагедия. В то же время легенда делает «отцом» трагедии и дифирамба Ариона.

Дифирамб, как ни темно его происхождение был вакхическим жанром. Общеизвестно, что Архилох ставил «красивую дифирамбическую песню владыки Диониса» в связь с вином, воспламеняющим дух[19] За Дионисом, богом виноградной лозы и вина, закрепилась песня, принадлежавшая ее «изобретателю» — Ариону. В лирике «винные» мотивы пронизывают песни Алкея и Анакреонта, а в сценической легенде хоровой дифирамб считается «трагическим хором», с которым связано происхождение трагедии.

На Арионе сходились, таким образом, и лирика и трагедия. Но какая лирика? Только ли хоровая? Арион считался лесбосцем, хотя и связанным с Италией, со Спартой и с Коринфом, а Лесбос имел в лирических культах вполне определенную матриархальную семантику, которая позволяет определить Ариона как «героическую», до-деистическую форму лесбосского Диониса, то есть воплощение музыки-песни и вакхизма-вина; то, что у женских мусических божеств носило форму цветов, эроса, красоты, то у позднейших мужских приняло форму вина, дифирамбизма и страстей-претерпеваний.

В Арионе говорит его конная природа. Дифирамбический хор мог состоять сперва из конеобразных силенов, а потом и из трагосов[20] Так, сикионские до-дионисические страстные хоры были уже козлиными.

Земледельческая эпоха выдвинула новые ряды образов. Бык и козел стали более соответствовать земледельческим богам, чем древний конь. Дионис вытеснил Адраста, Ариона, Меланиппа, а ведь он был умирающим и воскресающии богом. При возникновении «религии страдания» мотивы гибели, поражения, претерпевания стали преобладающими. Более поздняя форма материнского, женского божества, Дионис, подобно Адонису, кончает тем, что принимает форму самостоятельного мужского бога.

Чем глубже генезис, тем сильнее в до-трагедии лирическая хоровая и сольная стихия. Лирика сохраняется и в сценической трагедии значительной составной частью, но только такой, где не вершится сюжет. Уже одно это показывает, что ей принадлежала роль преодоленного прошлого.

Повторяю: чтоб понять путаницу свидетельств о выходе трагедии из дифирамба, из сатировой драмы, из мифов о «героях», чтоб согласовать легенды о действующих лицах — конях, козлах, героях, нужно иметь в виду, что это были не зоологические кони, быки и козлы, а именно мифологические, то есть как раз герои, вот эти самые Адрасты, Меланиппы, Арионы, Дионисы, но и Агамемноны, Аяксы, Пенфеи. Это были «хоры» — гражданское начало, но не стада домашнего скота, хотя граждане и мыслились в виде зооморфно-человекообразных существ.

6

Аристотель говорит, что трагедии и комедии предшествовала драма сатиров. История ее для нас скрыта. Мы знаем сатировую драму на основании некоторых поздних образцов, относящихся к эпохе ее завершения и отмирания, а также по фрагментам и заглавиям. Важно, что это древнейшая форма до-трагедии, когда та имела общность с комедией и «смешным»; что она представляла собой мифологическую драму со стихомифией и хором — драму дорическую, в которой действуют сатиры и силены, боги и герои типа «полу-богов», чудовища, звери. Зато в этой дорической драме нет того, что впоследствии характеризует трагедию или комедию, как траурные плачи, парабаза и т.д. Содержание у нее «пещерное», до-полисное, место действия — пещеры, горы, леса, имеющие известную аналогию в «Филоктете». Это содержание сатировой драмы трудно назвать сюжетом, так оно расплывчато и аморфно. Боги и герои, действующие в этой драме, — Гермес, Геракл, Силен, нимфы являются горными, лесными и пастушескими воплощениями. Они плутуют, воруют, едят и пьянствуют, но главным образом обманывают, прикидываются, выдают одно за другое. Подача таких поступков, однако, не бытовая, а мифологическая, лишь сверху прикрытая бытовым слоем[21].

Пастушеский колорит сатировой драмы ничем не напоминает о Дионисе, но зато ведет к богам типа Дафниса и в мир буколики, то есть к дорической сфере, более древней, чем последующая аттическая, где те же земледельческие представления уже переработаны религией и полисной культурой. Сатировая драма имеет внутренние связи с сицилийским фольклором и

темами его певца, Стесихора, с темами, которые возрождаются уже при эллинизме, в буколике Феокрита.

Используя всякую возможность отыскания новых источников, мы не должны пренебрегать и тем, что дает Феокрит, точно следующий за древними образцами. Как настоящий «эллинист», Феокрит — образованный архаизатор. И вот он-то в своей буколике на дорическом языке воссоздает миф Дафнисов, Меналков[22], Тирсисов[23], Баттов[24] — всех этих аграрных и пастушеских богов, превращенных им в «персонаж». Впрочем, не только их одних. У него действуют и Титир[25], и Полифем[26], и Геракл[27] — исконные фигуры сатировой драмы, в которой хор состоит из «титиров» (дорические козлы, соответствующие «сатирам» Аттики), а Киклоп и Геракл являются излюбленными действующими лицами. Сценарий буколик — луга, пастбища, леса, гроты, рощи. Действие происходит во время жатвенных и всякого рода аграрных праздников, в том числе и в праздник выжимания винограда — Ленеи, — когда аттические драматурги проводили свои агоны. И вот мы опять попадаем, отправляясь от драмы, в лирику, а от лирики — в драму. Буколика Феокрита примечательна и в структурном отношении: ее форма — диалог двух лиц, часто представляющий собой стихомифию. По характеру исполнения и по внутреннему содержанию это агон. Ни в каком ином жанре нельзя найти таких структурных параллелей к трагедии, как в буколике.

Но замечательно и другое: ведь буколический жанр («идиллия») есть не иное что, как мим. Каждая идиллия — это «сценка», наглядно воспроизводимая двумя, иногда тремя действующими лицами. Идиллию можно определить так: мим-агон в форме диалога, или стихомифии, или наррации. Мне уже приходилось говорить, что каждый античный поэт культивировал только один какой-нибудь жанр, как бы разнообразен он ни был по виду. Феокрит писал литературные мимы двух родов — бытовые и буколические, но оба они восходили к фольклору и единому миму. Сюда же примыкают и «картины» Феокрита вроде «Эпиталамия Елены», «Гиласа», «Влюбленного»[28] и др.

Эти литературные мимы, без сомнения, восходили к сицилийскому фольклорному театру, бытовавшему в глубокой древности, — к агонам буколов и сатиров, пастухов, быков и козлов, воплощавших аграрно-пастушеских богов и воплощенных в человекообразных существах. Был прав Рейценштейн, когда напоминал о роли буколов, силенов и святых женщин-«коро́в» в мистериях Диониса, где сам Дионис был быком, а букол воплощал образ божества, гегемона женщин-коро́в (и, конечно, их оплодотворителя)[29] С другой стороны, Reitzenstein ставил в связь пастушеский культ с культом Артемиды: по легенде, при основа-

нии храма Артемиды в одном из дорических городов богине посвятили много домашнего скота, к которому был присоединен и жертвенный дар пастухов. По Reitzenstein'y, эти пастухи были «нищими жрецами», и в данном культе сам певец представлял собой букола: праздники этой Артемиды сопровождались песнями-агонами с наградой (совсем, как в мимах Феокрита).

Буколика народного мима восходила, несомненно, к мифологическим, а не бытовым представлениям, никакого этизма в себе не заключала и была близка не к аттическому «культурному» Дионису, а к лесной и горной Артемиде, к героям и богам-пастухам типа Гермеса или Полифема, к воплощениям быков и козлов в виде Титиров (сатиров) или «животного» Диониса. Аполлон тут фигурировал как пастух-певец Дафнис («лавровый»), вступающий в агон с другой своей разновидностью (Меналк, Батт, Милон[30], Тирсис и др.).

Идиллии Феокрита показывают, что существовал дорический мим, по форме диалогический или стихомифийный, представлявший собой (по большей части) агон двух антагонистов-певцов, из которых один, победитель, получал от судьи (третьего пастуха) награду, и что действующими лицами такого мима были «козлиные» и «бычьи» пастухи, с одной стороны встречающиеся в мистериях Диониса, с другой — носившие имена сатиров, земледельческих богов и героев сатировой драмы. Это говорит за то, что рядом с дорической драмой сатиров, дорической драмой типа Эпихарма и дорическим мимом типа Софрона существовала еще одна линия такого же дорического жанра, представленного в более поздние времена доризованной идиллией. О связи комедий Эпихарма и паллиаты Плавта говорил еще Гораций[31], и связь между мимами Софрона и Феокрита тоже засвидетельствована древностью[32]. Все генетические пути трагедии ведут в фольклор. Это не один какой-нибудь архетип драмы, но многие ее разновидности. Устойчив только элемент агона, всегда связанный со зрительностью (в мимах Феокрита, сделавших драму нарративным, литературным жанром, есть «судья») и с действенным воспроизведением. Остальные элементы фольклорной дорической драмы носят форму то амебейно-стихомифийную, то мелическую. Различна и тематика народных сценок. Идиллии проходят под знаком эроса. Буколы — в прошлом умирающие и воскресающие боги растительности в животной форме — ведут состязания эросными песнями.

7

Связь буколической природы с эросом, сатирами, земледельческими и пастушескими богами — вещь понятная. Она не может удивить нас и в сатировой драме. Эрос играет большую роль в сатировой драме в своей пастушеско-лесной и горной форме (так и хочется сказать — в «аркадской»!). Рядом с ним — Гермес и Геракл, тот дорический Геракл, который является героем и сицилийского фольклорного мима, и любого типа дорической драмы — от Эпихарма до Феокрита. Эти три божества представляют собой тройственную единичность, трех очень древних богов одинаковой сущности, трех былых мироуправителей, когда «миром» считалась скотоводческая, пастушеская природа в ее до-городских, некультивированных формах. Нужно обратить внимание на то, что изображения именно этих трех божеств как единого целого обыкновенно находились в тех специальных местах, где происходили агонистические упражнения, — в гимнасиях. Это неопровержимо говорит об их взаимной семантической связи и о прямом семантическом отношении к агонам. Поэтому нет ничего удивительного в той роли, которую они играют и в древнейшем драматическом агоне.

Феокритовский мим, как я только что сказала, был агоном эросных песен, попеременно исполнявшихся буколами, то есть не столько бытовыми, сколько мистериальными или обрядовыми (в прошлом, конечно) ипостасями. В связи с этим мне хочется еще раз обратиться к философскому и литературному миму Платона «Пир», где действующие лица по очереди состязаются в хвалах Эросу. В частности, именно в этом миме можно найти свежий материал к сатировой драме в лице фольклорного силена и сатира, Сократа, одновременно являющегося отображением народного Эроса. Потерянный для нас генезис сатировой драмы может быть до известной степени пополнен косвенными свидетельствами: ведь сохранились следы и связи сатировой драмы, так сказать, объективного порядка, например отзвуки этих древних связей в «Пире» Платона.

Фольклорный Сократ, этот шут и гибрист, помогает нам понять Эроса в форме сатира и силена. Правда, это особые сатиры и силены, еще не драматические, а вещественные, в виде кукол и открываемых-закрываемых фигурок-шкапиков. Силены-фигурки представляют для нас большой интерес. В них аналогия к храмикам с божками (фигурки-силены имели внутри себя божков), к римским куклам и фигуркам, которыми обменивались в особые праздники, к куклам-ларвам, танцевавшим на античных столах во время вот таких «пиров», как платоновский. В таких

силенах и сатирах мы имеем перед собой древнейшую разновидность актера в виде куклы-фигурки[33]

Кукольный театр действительно наиболее архаичен. Это фольклорный, до-сценический театр. Его ближайшие аналогии — римские шкапики с imagines, восковыми изображениями умерших предков, и греческие могильные комические фигурки: те и другие либо маски в непосредственном виде, либо разновидности масок. В том и другом случае фигурка передает образ умершего, и недаром она находится в могиле. В одних случаях маски мертвых лежат в шкапиках, в других — в могилах или в храмиках над могилами, в третьих — в виде мертвецов подвизаются на столе — пляшут или лежат в гробиках перед «пирующими». В этом смысле куклы, фигурки и маски представляют собой досценических воплотителей смерти или плодородия, до-актеров. У них уже вполне выражен античный «комизм»: они безобразны, гибристичны, непристойны, с подчеркнутыми органами пищеварения и чадородия. Кроме того, они имеют и мусические атрибуты. Одни из них пляшут под пение пирующих, другие играют на флейтах и дудочках. В частности, те изваянные силены и сатиры, которым уподоблен Сократ, играют на свирели и флейте. От эллинистической эпохи сохранилось описание механического кукольного театра Герона Александрийского: на дощечке с двумя створками стояли и двигались фигурки богов и героев[34]. Каждый сократовский силен — вот такая фигурка. Но она еще представляла собой и как бы маленький кукольный театр: внутренность фигурки надвое раскрывалась, и там были видны статуэтки богов. Храмик или шкапик преобразовывался в миниатюрный театр, одновременно и кукольный (фигурный) и сатировый. Внешняя фигурка была безобразна, но внутренние статуэтки богов прекрасны. Сатир играл на музыкальном духовом инструменте. В интерпретации Платона, он был наделен божественной силой, которую передавал тем, кто нуждался в богах и таинствах. Эта интерпретация понятийна, рационалистична; за ней лежит связь кукольного сатира с божеством, находящимся (буквально!) внутри сатира, и мистериями. Нельзя забывать, что вся основная тема «Пира» мистериальна и что Сократ такой же «двойной», как Эрос или как силен: безобразие и гибрис снаружи, мистериальная красота внутри.

Каково было назначение фигурных сатиров и силенов? Раскрываться и «показывать» блестящую красоту. В переносном смысле это внутренняя красота Сократа, «божественная, золотая, всепрекрасная и чудесная». Но мы предупреждены, что платоновский Алкивиад создает переносные смыслы из мифологических конкретностей: все, что фигурально у Сократа, то буквально у сатира. Действительно, внутри силена «божественное, золо-

тое, всепрекрасное и чудесное» — это золотые, сияющие боги, это «чудо» в образном, мифическом понимании,— как балаганный «фокус» и как мистериальная «красота».

Сократ — пример такого кудесника и эпопта. Но им является и сатир-силен. И у него природа двойная: он одно имеет внутри, другое показывает снаружи. Он обманщик и утайщик, как Сократ, и его роль — самая исконная в античном балагане, роль эйрона, представленная в его фигуре еще конкретно и вещно. Более того, этим он показывает, откуда взялись две балаганные партии шутов, обязательные для всякой понятийной комедии античности, — обманщик и хвастун: первый — скрывающий «истинное» за «мнимым» и второй — выставляющий напоказ «мнимое», за которым нет никакой «истинности», — оба воплощения мимезиса[35].

Но начало «божественной красоты», как в Сократе, сильно и в силене. Только то, что в Сократе понятийно (отвлеченная духовная красота), то в силене-сатире образно (фигурка бога внутри тела). Гносеологически-показательно, что характеристику философа Сократа Платон создает посредством уподобления Сократа мифологической статуэтке.

Сатир — это наш «раек». Это ящик, в котором находится изображение блистающей, сияющей, светящейся вещицы, призванной служить образцом чего-то очень красивого. Раешник «показывает» вещицу сквозь освещенное стекло или в щель; туда «заглядывают» и «смотрят». Внутри райка или сатира «видят» некое лучезарное, всепрекрасное, золотое и божественное θαῦμα то есть зрительное «чудо», зрелище, θέαμα. Сатир связан этим зрительным «чудом» с мистерией в ее главной зрительной части, так называемой эпоптике. Всякий сатир имеет вакхическую природу и в мифе, и в обряде, и в культе Диониса Вакха. Но сатиры, о которых говорит Алкивиад по аналогии с Сократом, одержимы, как Сократ, манией, божественным восторгом, вакхизмом, боговдохновением. Обе эти черты столько же мистериальны, сколько и дионисичны, имея прямое отношение к драматическим действам.

Первоначальный зрелищный характер сатиров не исключает в них и кукольной, статуэтарной природы. Не только театр был в античности фольклорным, но фольклорным было и ваяние. Театр кукол (в широком смысле, то есть театр фигур, статуй и масок) имел безличных, одинаковых действующих лиц. Фольклорные статуэтки, изваяния, гермы, фигуры богов тоже были массовыми, безличными, изготовлявшимися в обычных ремесленных скульптурнях.

8

Это говорит об их большой древности. В литературной сатировой драме V века, да еще почти потерянной для науки, первоначальные черты сатиров стерты. «Пир» Платона многое воссоздает. Он указывает на до-сценический, фольклорный характер сатиров, на их несомненную зрелищную природу, одновременно и балаганную и мистериальную. И если б сам собой явился вывод о сатировой драме как зачаточной форме и комедии и трагедии, это было бы достаточно. Тем важней, что сам «Пир» заключает в себе мысль о единстве трагедии и комедии. Почему в данном случае это важно? Да потому, что это дает право сказать, что балаганно-мистериальные сатиры пластического фольклора соответствуют основной своей семантике сатирам сценического фольклора, то есть той драме, которая заключала в себе слитные комико-трагические предпосылки.

Ценность платоновских отзвуков еще и в том, что они обнаруживают в земледельческих сатирах более древнюю природу, зрительную, без которой никакой «зверь» не превратился бы в объект зрелища.

Слитность комико-трагических образов, а тем самым и предпосылки к будущему распадению на два самостоятельных жанра, заключались в двуедином образе «внешнего» и «внутреннего», безобразия и красоты. Внешнее мнимо, внутреннее подлинно. Внешнее обманывает и «подделывается» под настоящее или его «скрывает». Весь образ в своей двуединой целостности миметичен. Искусство рождается в нем.

Отсюда и значение «показа» того, что находится внутри, а позже и раздвигание занавеса с драматическим показом, еще позже — рассказ «внутри» излагаемого, «обернутый», зависимый, пассивный.

Раскрываемый сатир дает много параллелей храмового и обрядового порядка, но особенно сценического. Я напомню, как в средней комедии смотрят на открываемое зрелище красоты, а в трагедии — смерти. Но здесь же, в этой двуединости семантики, гнездятся и катартические образы, так как «подлинное» лишь временно «скрыто» за мнимым, и стоит его «открыть», чтоб оно «появилось», «показало» себя (ср. ритуальные возгласы к богам-спасителям «явись», «покажись нам» и т.д.). Весь миметический узел образов потенциально катартичен. Земледельческие представления переводят его зрительно-световой характер в плодородный, но все еще до-этический. Под «очищением» начинает пониматься преимущественно плодородие земли. С этой целью создаются люстрационные обряды — сперва на полях, позже в городе. И уже не вещи, не фигурки и маски, а домашние живот-

ные несут на себе образы очищения и скверны, очистительной смерти с ее двуединой семантикой: нечистое животное, претерпев гонения и гибель, обращается в чистое (позже, при отделении субъекта от объекта, приносит чистоту оскверненным).

Катартика сатировой драмы имеет именно этот, еще лишенный этики характер. Тут действующие лица делятся на тех, кто обманывает и кого обманывают. Но побеждает хитрейший; этим сатирова драма резко отличается от трагедии и предвещает комедию. Сходство сатировой драмы с трагедиями типа «Филоктета» имеет не столько формальные, сколько семантические корни. Правда, там и тут одинаковый горно-лесной, пещерный, дикий колорит; он объясняется древностью до-полисных образов, сохраняющихся у культурных греков в значении «грубости», докультуры. Между ослеплением Киклопа и ослеплением Эдипа нет ничего общего; разницу одинакового мифологического мотива создает моральный план, в котором проходит драма Эдипа, иначе, разница образно-мифологического и понятийного истолкования. В то же время Киклоп — такой же фармак, как и Филоктет, угрюмо и одиноко живущий в своей пещере на необитаемом острове. Он такой же фармак, как Феоклимен из «Елены», убивающий пришельцев, как Фоант из «Ифигении Таврической» или сама кровожадная Артемида (там же). Он разновидность Бузириса и... Геракла, жадно раздирающего зубами куски мяса. Подобно Полиместору из «Гекубы», этому типологическому фармаку, Киклоп так же точно ослеплен, обманут перехитрившим его врагом, наказан. Но Полиместор — злодей в этическом смысле, нарушитель божеских установлений, алчный к золоту, оскорбивший законы гостелюбия и уважения к мертвым. Он преступник. И его ослепление и гибель — религиозно-этическое возмездие. Не то у Киклопа, который просто пожирает людей, как смерть их «пожирает» — без всяких мотивов или причин, для одного насыщения своего бездонного чрева. Это световое чудовище с одним круглым «глазом», которое помрачается и бросает Киклопа в вечную тьму, в ту стихию, чьим воплощением и является чудище. Оно уже не «зрит» и не светит. Если сравнить в «Киклопе» сцены заговора Одиссея и хора сатиров, выслеживания и подсматривания за Киклопом, соблюдения тишины во время его сна и т.д. с такими же сценами многих трагедий (особенно «Аякса», «Филоктета» и «Бешеного Геракла», где героем является фармак, пусть и облагороженный), то их типология окажется налицо. В «Киклопе» без конца варьируется мотив «ока», «зрения», «зрачков»; основная тема и основное действие заключаются в «выжигании» глаза огнем, причем на языке мифа «огонь» соответствует «свету» глаза (оттого глаз Киклопа назван «светом» и у него «свет (огонь) глаз обращен в уголь»[36]).

Хор дискутирует, кто первый двинет горящее древко «внутрь глаза» и «расскребет блестящий взор»[37] И Одиссей обещает «положить в огонь» кусок дерева[38], зажечь, бросить в «глаза»[39] Киклопа и «выплавить огнем» его «взор»[40], «высушить» зрачки во «взоре»[41] Одиссей «заглядывает» внутрь пещеры и видит, как Киклоп жарит на угольях человеческое мясо: «ужасное» он «увидел», говорит он, «внутри пещеры»[42]. Это зрелище смерти, противоположное зрелищу красоты, вместо «дивного вида» (θαῦμ' ἰδεῖν) — «ужасный вид» (δεὶν' ἰδών). Одиссей обращается к Зевсу: «Посмотри на это; если же ты этого не зришь, то...»[43] и т.д. Имеется тут кроме типичных сцен заглядывания, подсматривания, показа и реминисценция сцены у закрытых дверей, так же интересно переосмысленная Еврипидом, как в «Ифигении Авлидской». В самом деле, пещера Киклопа не может иметь дверей, а топика зрительного мима требует, чтоб кто-то в нее стучался. С этой целью хор сатиров поет о вакхическом комосе, который заканчивается возгласом влюбленного: «Кто откроет мне двери?»[44].

Киклоп — типичнейший фармак. По его же словам, он «подвергся гибрису»[45], «осмеян»[46], «предан глумлению в несчастье»[47] Драматический катарсис в том и заключается, что гибрис «претерпевает» то самое, что делал другим. Его погибель есть «спасение» Одиссея и сатиров, слуг Вакха.

Любопытно, что «вакхизм» сатиров еще носит вполне конкретный, образный характер. Это еще не позднейшее понятийное «дионисийство» с его «экстазом» и «энтузиазмом», как у сатира — Сократа, а винопитие, еда и опьянение, то есть такое служение Дионису, какое в трагедии принимает отвлеченную, религиозно-моральную форму «боговдохновения» и приобщения божеству. Между тем, сатиры называются в «Киклопе» не какими-либо существами высшего порядка или человекообразными существами, а «зверьми». Это еще раз говорит о том, что «козлы» (или «кони») трагедии мыслились именно антропоморфными ипостасями типа «героев».

В «Киклопе» свернуто содержатся черты, которые потом обнаруживаются в трагедии и комедии. Так, замысел об ослеплении гибриста и тайный поход заговорщиков-сатиров в пещеру Киклопа напоминают соответствующие сцены Орестей. Сам Киклоп имеет сходство с Пенфеем: как тот, он «видит» в своей пьяной апокалиптике несущееся небо, соединенное (по-видимому, плотски) с землей, и трон Зевса со всеми богами[48] (Пенфей в безумии «видит» двойное небо и двойные Фивы[49]). В «Вакханках» пришедшая в себя Агава «видит» небо в большем сиянии, чем прежде[50]; так, хор сатиров поднимает, подобно Агаве, свой взор вверх и «видит» (вопреки логике этой сцены) звез-

ды и Ориона[51]. Но сходство с трагедией быстро переходит в сходство с комедией. Киклопу кажется, что его соблазняют Хариты, однако он предпочитает старого Силена, который реагирует на этот гибристический эрос соответствующими «аристофановскими» репликами. Напоминает сцену опознания Мнесилоха в «Тесмофориазусах» Аристофана и та шутовская сцена в сатировой драме, где ослепленный Киклоп силится поймать Одиссея, ускользающего направо, когда Киклоп ищет слева, и убегающего налево, когда Киклоп ищет справа[52] (Мнесилох наклоняется вперед, когда его осматривают сзади, и поворачивается назад, когда к нему подступают спереди[53]).

Часто в сатировой драме главным героем является Геракл, эта любимая фигура низового театра, античного балагана. Его роль выражена ясно: он — классический «очиститель» и этим задолго опережает Аполлона лирики и Диониса драмы. Сперва «чистота» Геракла — это чистота огня, воплощаемого в герое. Затем Геракл «очищает» землю. И он очищает ее тем, что борется со смертью в лице чудовищ — сперва таких вот, как киклоп, а затем уже с нечестивцами и злодеями. Только после возникновения этики Геракл обращается в этически «светлую» силу, олицетворяющую нравственное благородство, в борца против всего морально отрицательного. Но таков он уже только в трагедии. В сатировой драме у него те же до-этические черты, что и у самих сатиров: он много пьет, много ест, наделен низменными чертами. В такой полу-трагедии и полу-сатировой драме, как «Алкеста», Геракл и грубый обжора, и борец со Смертью, и великодушный друг.

9

Как хоры — прошлое трагедии, находящееся внутри ее состава, так сатировая драма — прошлое драмы, находящееся «при» трагедии. Это нисколько не значит, что сатировая драма — архетип трагедии. В ней нет ни многих формальных черт трагедии, ни трагической коллизии и трагического колорита. Совпадает только «народная» основа, восходящая к зрительному миму, к до-этической катартике с ее мотивами осмеяния, глумления и наказания, к мимезису с обманом и хитростью, с подделкой мнимого под настоящее. В сатировой драме мы находим в примитивном и конкретном виде то, что даст трагедия в тонких и фигуральных формах. Грубая зрительность, против которой восстанет со временем Аристотель[54], здесь единственный метод экспозиции. Действующие лица — чудовища, звероподобные фантастические существа и звери. Козлы составляют тут хор, который является

активным действующим лицом, имеющим отношение и к Дионису. Вакхизм этой драмы тоже конкретен и примитивен. Он все еще понят как опьянение вином и вызванный вином грубый эрос. В сатировой драме Дионис носит форму того Вакха, бога виноградной лозы и вина, который сливается с «народным» (термин Платона!) Эросом; в его функции входит чревоугодие и конкретное опьянение. Именно такой Эрос — до-культовый Дионис — вакхичен в форме сатира.

Литературная аттическая сатировая драма сохраняет дорические элементы и в мелическом языке, и в козлином хоре, и в действующих лицах, подобных Гераклу, и в стилизации пелопоннесской горно-лесной природы. Все остальное аттизировано. Архаичность сатировой драмы сказывается, однако, в том, что ее примитивные сюжеты лишены большого смыслового звучания, элементарны по тематике и разработке, наивны, недоразвиты — и это рядом с трагедией!

10

Правильно воспринимать эту древнюю драму нам мешают навязанные нам с детства обывательские оценки и суждения учебников по античной литературе. Так, общеизвестна ходячая истина о том, что сатировая драма брала сюжеты из гомеровского эпоса (и вообще из литературы), а трагедия — из троянского и фиванского эпических циклов.

Тождество тем эпоса и драмы есть прежде всего проблема. Почему-то такое тождество свойственно только одной античности.

Мы совсем иначе посмотрели бы на тематику эпоса, если б увидели, что она одинакова с тематикой сатировой драмы и трагедии. Выше я указывала на общность поединков в эпосе и драме, а ведь агоны определяют природу обоих этих жанров. Никто не решился бы утверждать, что драма заимствовала их у эпоса. Но также дело обстоит и с тематикой.

За эпосом лежит разноплеменный мир со множеством параллельных местных сказаний и разнообразием героев, аналогичных по семантике и различных по этническому признаку. Мифы и герои — это непосредственное выражение мифологического мировосприятия древних греческих племен. Две формы служили этим выражением — песни и действенный показ. Но был ли это показ, была ли песня, мировосприятие было одно и «мифы», то есть темы и отливки этого мировосприятия, одни. Мы условно называем массовую, непроизвольную, единственно возможную для архаики продукцию того времени народным творчеством, то есть явно анахронистическим термином, относящимся только к

обществу, разделенному на классы. Своеобразие Греции в том, что «народное творчество» организует все ее искусство (все вообще идеологии), хотя его создателем был только один класс, и как раз анти-народный. Объясняется это тем, что греческое искусство (как и прочие идеологии) переживало ту фазу, когда художественное мышление — исторически первое — возникало непосредственно из своей противоположности, из безличного и конкретного, мифологического мышления.

Подавляющее количество тем трагедии, уже не говоря о сатировой драме, совпадает с эпосом. Но в сатировой драме, как и в эпосе, так и остается отсутствие этизма или какой-либо принципиальной направленности, характерное для фольклора. Одни и те же «герои», но не люди, действуют в эпосе и трагедии: Агамемноны и Аяксы, Андромахи и Елены, Гераклы, Медеи и Язоны. Тут не только герои гомеровского эпоса, но всякого эпоса древности, потому что весь эпос в целом пел о тех самых героях, которые рядом служили объектом и субъектом действенного показа. Не от всех этих героев дошли до нас эпидектические следы. Судя по эпосу и античной драме, каждый из них «смотрел» и был предметом «смотрения», находился то в подлинном, то в мнимом состоянии. Вся «Илиада» проходит под знаком того, что подлинный Ахилл прячется, а на бой выходит мнимый Ахилл, то есть Патрокл, переодетый под Ахилла. Что до «Одиссеи», то она полна мистификаций, хитрости и обманов Одиссея, который и домой-то возвращается в мнимом виде, но как подлинный хозяин, царь и муж, наказывающий мнимых претендентов на трон и ложе. В каждом эпосе имеются эти «псевды», выдающие себя за героев. Их конец — смерть. Как показывает Патрокл, сперва такая гибель псевдов не имела семантики наказания: мнимость и есть смерть. Мнимый Ахилл умирает и не может не умереть. Остается в живых подлинный Ахилл.

В такой же роли мы видим Зевса и Гермеса (в римской транскрипции — Юпитера и Меркурия), Деметру, которая «прикидывается» нянькой, Афродиту, имитирующую старую пряху, Аполлона в образе раба, почти всех богов, принимающих обманный вид рек, животных или людей с целью мистификации смертных. В трагедии Афина и Дионис занимаются морокой; в эпосе Гефест устраивает богам «показ» Афродиты в объятиях Ареса, что поздней утрачивает тот характер «смотрения» на картину эроса и «красоты», который снова обнаруживается в аналогичных сценах комедии (паллиаты). Впоследствии «боги» служат идеей красоты и сияния, и на них «взирают» люди. В древнем эпосе «смотрят» сами боги.

Но больше всего «зрительности» сохранилось за двумя героями, по своей древности превосходящими богов. Я имею в ви-

ду двух дорических, хотя и разных героев — Геракла и Елену. О Геракле мнимом и настоящем, о «самом себе» и одержимом, о мороке и призрачности, сопутствующих ему, я говорила выше. Хочу остановиться на Елене, под знаком которой проходит огромный цикл эпопей. Только ребенок может поверить, что измена Елены могла дать небывалый отзвук в народном песенном предании. Конечно, дело обстоит как раз наоборот: Елена стала популярной, потому что сказания о ней были древними и широко распространенными, удовлетворявшими мифологическую мысль. Вымышленные «троянские события» или «фиванские события» не играли бы сами по себе ровно никакой роли, если б за ними не стояли мировоззрительные факты и они не представляли собой космогоний и этногоний, священных по своей важности для племен, их создавших.

Спартанская Елена — древнее дорическое божество, связанное с Троадой. Как все световые боги, Елена воплощает эрос и «красоту», но также и мусическую природу. Она — тот женский Аполлон, который не имел полного женского соответствия, но некоторые черты выразил в Афродите, другие — в Дафне, третьи — в Артемиде, которой Елена, по словам «Одиссеи», подобна. Спартанской Елене девушки справляли праздник Елении. Другая Елена — троянская ипостась, как бы троянская Афродита, паредр Париса, навсегда связанная с мотивами разрушенной Трои, гибели, бесчисленных страданий троянок. Жена то Менелая, то Ахилла, то Париса, она — многоплеменное старинное божество, сперва световое, затем растительное (Елена-Древо[55]), мифологическая «женщина», то есть смерть и эрос. В Елене генетически объединены и мим, и эпос, и лирика, и драма. Ее древность в том, что она «героиня», но еще не богиня.

Уже в эпосе с Еленой связаны творческие функции. Она носительница той «красоты»-эроса, которая впоследствии, у Диотимы, обратится в высшую мистериальную эросную «красоту», в красоту родильную, творящую космические рождения. В этом, демиургическом смысле Елена выткала огромную пурпурную ткань, в которую воткала изображение из-за нее же, Елены, происшедших событий. Так по «Илиаде». А по «Одиссее», она дарит для новобрачной блестящую одежду, которая, как звезда, излучает из себя свет. Световое божество, живущее на Светлом острове, сестра близнецов-светочей, Елена ткет космический огненный (пурпурный) плащ и наряжает невесту к браку. Она и мантик, и владычица чар, обладающая зельем забвения; у нее и нарративная функция (рассказ о троянском коне).

11

В эпосе Елена субъектно-объектна. Она ткет узор, которым сама же и является, как его субъект и объект — его тема и его персонаж. Это не просто ткань, но непосредственно происходящие события, Троянская война из-за Елены[56]. Только что она соткала битву между троянами и ахейцами, как приходит Ирида и вызывает ее посмотреть на эти же события, «полные чуда»[57] Оказывается, трояне и ахейцы совершили перемирие. Теперь Менелай и Парис выйдут на единоборство ради Елены.

Начинается знаменитая тейхоскопия[58]. На высокой троянской стене у Скейских («Теневых») ворот сидят городские старцы. Они смотрят на восходящую Елену и поражаются ее красоте. Старый Приам расспрашивает Елену о каждом в отдельности ахейском герое. Перед взором сидящих открывается красивая картина: ахейские вожди выходят на церемонию поединка. Когда в «Трахинянках» идет агон за обладание Деянирой, Афродита — только судья; здесь она сама участвует в агоне, предрешая его исход.

Итак, врата тени, по одну сторону которых — старцы, по другую — витязи во цвете сил и красоты. Приам задает Елене вопросы об этих «мужах»; Елена отвечает, восхваляя и описывая каждого. В этой сцене, несомненно, находит отражение и та действенная параллель, которая дает себя знать в структурных особенностях трагедии. За стеной, за вратами открывается панорама. Ее «зрят». Вся сцена — это сцена «взирания». Старец задает вопросы молодой, сияющей красотой Елене. Елена отвечает, описывая «зримое» ею. Ее ответы представляют собой восхваление. То, что «зрят», является агоном. Предмет агона — сидящая на меже двух миров, смотрящая и ожидающая Елена. А завершение поединка — агон между самой Еленой и Парисом и их эрос.

Как показывают стертые структурные следы трагедии, возможны были два варианта: у дверей смерти открывалась картина или сияющей красоты — или мертвецов, тьмы. Но «зритель» сам был и объектом, и субъектом «смотрения», что́ соответствовало поединку смерти и жизни, спору, амебейно-стихомифийному прению вопросов и ответов. Вопрос имел отрицательное значение (соответствовавшее «старости»), ответ — положительное, зиждительное, позже — нарративное, созидательное. Елена, ткущая «двойной» пурпурный плащ, сперва ткет узор, потом дает словесную картину в наррации. Ведь умирающий и оживающий Логос есть творческое начало, есть воссоздатель того, о чем говорит.

Мусический элемент Елены делает ее близкой и лирике. Сафо поет о ней, женские хоры поют о ее красоте и пагубе. Собственно, между Еленой и Сафо много генетической общности.

Сафо — та же Елена, только лесбосская, та же Афродита, эросно-полисное божество, но в аспекте не художницы, предсказательницы и рассказчицы, а «поэтессы», то есть певицы, поющей о самой себе. Понятийная мысль делает из забытого лесбосского божества, Сафо, реального автора, обращая популярную греческую героиню, Елену, в «персонаж». В трагедии она играет выдвинутую роль: Еленой наполнены и песенные части, и ямбика. Она проникает в сюжет. Мало того, у Еврипида она является в одной из трагедий главным действующим лицом, уже не говоря о тех пьесах, где ей принадлежат второстепенные роли.

Однако между лирической и трагической Еленами еще находится Елена Стесихора, восходящая к фольклору. По древней версии, были две Елены — одна подлинная, оставшаяся верной мужу, и другая призрачная, увезенная Парисом. Как известно, эту архаичную версию, кроме Стесихора, подтвердил и Еврипид.

Таким образом, тема Елены восходила к тому «иллюзионному» сюжету, который еще не был сюжетом. Однако он объединяет такую Елену с той, которая у «Теневых ворот» смотрит на красоту богатырей и отвечает на вопросы старца. С Еленой связано «диво», «чудо» («исполненные чуда дела»[59], как сказано у Гомера), та зрительная «красота», которая остается главной характеристикой этой героини. Звезда и луна, Елена («селена») то показывается, то исчезает во мраке; то она с денным светилом, то с ночным; то она подлинная, светящая-светящаяся, то мнимая, зашедшая, и «мужья» у нее то настоящие, то мнимые. Как свет, как «сияющая красота», она в архаичном мифе «смотрит» на красоту и сама ее «являет», «показывает», что особенно подчеркивает начало тейхоскопии. В этом ее θαῦμα, то «диво», которое понятийно обращается последующими веками в ее «кудесы» и «чары», частично — в чудесные обстоятельства ее жизни (Еврипид).

Елена — то призрак (по Еврипиду, μίμημα), то подлинность самой себя. Она мерцает, как яркий предмет на карусели или в руках фокусника. На нее можно смотреть, как на живую картину, и она сама может смотреть на панораму. Место такого «смотрения» — башня, — высота, — или горизонт: стена-дверь-ворота, всякая «межа». Она смотрит с высоты или с горизонта на то, что сама собой представляет, — на поединок света и мрака, понятийно — на поединок «из-за» нее. Бьется ее подлинный муж с мнимым ее мужем.

Агон действенный сопровождается агоном словесным. Красивая Елена «зрит», старец спрашивает. Красивая Елена отвечает. И такая смысловая стихомифия происходит у стены, на башне, у ворот.

Мысль о двух Еленах, о Елене-призраке переживает столетия и возрождается в средневековье. Как исконная иллюзионная фигура, как персонаж балагана, Елена переходит в европейский кукольный театр, в средневековые легенды, в сценический фольклор, в позднейший народный театр.

В балагане Елена смотрит и показывается. Она здесь имеет чисто-зрительный характер красоты, то сверкающей, то помраченной. О ее связи с единоборством-эросом говорит III песня «Илиады»; там же ее божеская ипостась, Афродита, появляется в виде то активного божества красоты-любви, то безобразного и старого существа. Такой агон двух Елен и нужно себе представлять — красивой, эросной или безобразной, старой. Именно такие два аспекта и появляются в лирике, где тема эроса (созидания) и красоты чередуется с темой старости и увядания, иногда, как у Сафо, в приложении к одному и тому же лицу — к «автору».

В трагедии эти черты ретушированы. Елена-μίμημα («мимема»=призрак) возрождается только Еврипидом, который не боится никаких архаических мифов. Опираясь на Стесихора, он решается ввести в трагедию популярную в комедии и народном театре фигуру.

12

Итак, состав трагедии сложен. Тут и зрительная обрядность со всеми элементами народного театра, и обрядность пастушеско-аграрная, и несомненное соседство с конскими ристаниями типа всеэллинских поединков. Вся природа будущей трагедии насквозь агонистична, а форма этого потенциального жанра — песенная («лирическая»); участники до-трагедии — хор, то есть гражданский коллектив, вмещающий в себя и сольное начало. Словесным агоном вызывается и стихомифия, эта древнейшая структурная форма, характеризующая трагедию; но сама стихомифия уводит в глубь фольклора с вопросами-ответами, загадками-отгадками, зрительной дивинацией.

Подчеркиваю: еще до культовых элементов трагедии мы можем констатировать уже в неоспоримом наличии весь тот структурный и образный состав, который характеризует трагедию: агоны, звериный хор с его песнями, стихомифию и амебейность, плачи, бой у дверей и «показы» панорам смерти, взаимные «смотрения», приходы и уходы хора, перипетии от гибели и разрушения к основанию родов и племен, катартику с ее образами умерщвляемого нечистого зверя и победой над ним чистого. Какой из этих образов, ставших впоследствии основными фор-

мальными показателями трагедии, обязан культовому генезису? Никакой.

Если взять показания Аристотеля, то эмбриональность сатировой драмы и позднее возникновение трагедии с ее большим и изменчивым прошлым, выход ее из «смешного» и родство с комедией, катартический ее характер, ее пелопоннесские предшествия, наконец, определение трагедии как «мимезиса» — все эти свидетельства находят свое подтверждение еще в до-культовом составе трагедии, где все указываемые Аристотелем факты уже налицо.

Выше, говоря о зрительном генезисе трагедии, я сознательно не уточняла границ между будущими трагедией и комедией. Мне как раз и хотелось подчеркнуть, что низовые μῖμοι и ludi не могут иметь внутри себя никаких качественных отличий.

Разница появилась только в земледельческий период, когда образ смерти приобрел господствующее значение — смерти земли и в земле, накануне ее оплодотворения. В этот же земледельческий период создаются предпосылки для будущего культа мертвых. Теперь «мнимое» и «настоящее» получают значение «кажущейся» жизни, то есть «подобия», «образа», и «подлинной жизни», то есть «дыхания», «души» (еще Платон верит, что тело умерших — только образ, сущее же есть душа, в «Законах»[60]). Эпоха прибавляет сюда еще ряд новых образов, по преимуществу тех, которые относятся к умиранию и оживанию страждущего божества в форме животного и растения. Религия всегда есть религия смерти, но не жизни. Одна линия до-религиозных обрядов, прошедшая через переработку религии, стала циклизоваться вокруг образов смерти-страдания, другая, сохранившая большую близость к земледельческим представлениям, — вокруг образов смерти-рождения: понятийная мысль уже отделила эти два аспекта. Так будущая комедия начала закладываться на образах оплодотворения, в то время как будущая трагедия опиралась на скорбные образы жертвенного и погребального порядка. И получилось, что одно и то же, в двух аспектах, образное представление породило две параллельные структуры с противоположным смысловым содержанием.

Зрительные образы, наполнившись загробным смыслом, легли фундаментом для будущей трагической структуры. Две черты сделались стандартными: 1) непосредственное лицезрение смерти и 2) мимезис мертвого как живого (в форме мнимого как сущего). Главным действующим лицом такого мимезиса стал «герой», существо подземное, умерший. Он претерпевал борьбу с мнимо-живым и в результате этой борьбы и претерпеваний обращался в живого, враг его — в мертвого. Выслеживание жертвы, погоня за ней, обман ее, подсматривание и коварство вошли в

трагедию одним из обязательных (хотя и модифицированных) мотивов. Затем — поединок у дверей или ворот, мольбы умершего, всевозможные показы смерти. Видение — главная смысловая и структурная черта таких действ. Видение открывает «вид» то блестящего города (например, Итаки в «Одиссее»), то кровавой смерти (там же, в откровении Феоклимена[61]). Показ такого открывающегося вида со временем примет характер пророчества. В трагедии он еще до-визионарен и лишен обобщения. Здесь даются показы смерти или в виде недвижно лежащих убитых героев, или эквиваленты смерти, как призраки или герои в глубоком сне («Рес», «Филоктет», «Бешеный Геракл», особенно начало «Эвменид», где пророчица пробуждает глубоко-спящих). Визионарный персонаж трагедии (Прометей, Кассандра, Дарий, Пифия, Тирезий, Полиместор и др.) восходит именно сюда, как и вообще огромная роль «виденных снов».

Воплощая собой смерть, умершие, или «герои», показывают сами себя в несчастье. Так призывают к «взиранию» на свое лихо Прометей, гикетиды, Антигона («взгляните на идущую в последний путь, на видящую последний свет солнца»[62], «взирайте на то, что я терплю... мне нельзя больше видеть святое око светила... и т.д.»[63]). Так в заключительной сцене «Электры» Софокла Орест показывает себя Эгисфу, которому — одновременно — открывается «незавидное зрелище»[64] убитой Клитемнестры. Эгисф приказал, чтоб «показать врата» (мистериальный термин!)[65] гражданам и чтоб те молча «смотрели»[66] на мертвого-де Ореста, на «призрак» которого сам Эгисф смотрит с притворной незлобивостью. Но когда он велит «убрать все покрывало с глаз»[67], Орест предлагает «смотреть» на труп самому Эгисфу. Узурпатор хочет насладиться зрелищем мнимого мертвого мстителя не один, а вместе с Клитемнестрой. Он зовет ее. «Она возле тебя, — говорит ему Орест, — не смотри в другом месте»[68]. Только тогда Эгисф видит, что убита Клитемнестра, а не Орест. «Горе мне! Что я вижу!»[69]— кричит Эгисф. Орест открывается ему и тащит его внутрь дома, чтоб там убить, как только что убил Клитемнестру, свою мать. Тщетно Эгисф силится оттянуть этот момент. Орест велит ему поскорей заходить в дом: «Ныне идет агон не слов, а агон о твоей жизни»[70]. На это Эгисф восклицает: «Чего ты тащишь меня в дом? Почему, если твое деяние хорошее, оно нуждается в сумраке?»[71] Но Эгисф должен «увидеть ту самую кровлю»[72], под которой он убил Агамемнона и где столько бед ожидало и ожидает потомков Пелопса: увидеть дом смерти — это и значит для Эгисфа умереть самому. Здесь дом, у врат которого происходят убийства, назван «сумраком». Сквозь его раскрытые двери «показывается» гражданам панорама смерти.

«Картины чуда» (θαῦμ᾽ ἰδέσθαι), обычные в паллиате и сохраненные в рассказах вестника, принимают в других частях трагедии характер призрачных видений или «картин ужаса» (ὁρᾶν δεινά). Такое необыкновенное чудо видит сестра Электры на могиле их отца; убранство этой могилы служит знаком опознания прибывшего в родной дом Ореста. Электра показывает брата хору, предлагая посмотреть на него[73], как до того брат сам показывал себя сестре и просил на него взглянуть. Когда хор отвечает «мы видим»[74], то этим он и узнает того Ореста, который давно уже стоит перед его глазами.

В «Агамемноне» у стража чисто-зрительная роль. Убийство Агамемнона дано в форме показа. Кассандра пророчески «видит» эту смерть и призывает хор «посмотреть» на злодеяние[75] «Видит» она и «призраки» убитых[76] В «Хоэфорах» Орест видит заупокойные возлияния Электры, и этим открывается действие. Тут же имеется и сцена, в которой Орест стоит у дверей и колотит их, стремясь проникнуть внутрь (с целью убийства)[77] Такая же сцена, связанная со смертью, имеется и дальше: когда Эгисф уже убит Орестом, слуга извещает об этом Клитемнестру; он ломится в двери, кричит, зовет, требует, чтоб ему как можно скорей отомкнули двери[78] А когда Орест убивает Эгисфа и Клитемнестру, сам он, убийца, показывает трупы хору и призывает смотреть на картину двойной смерти[79]

Такими панорамами смертей переполнены все трагедии. Сюда нужно причислить и рассказы о картинах самоубийства: о «страшном зрелище»[80] повесившейся Иокасты, о наложивших на себя руки Гемоне и Антигоне, о Деянире, об ослеплении Эдипа и т.д. Эти зрелища смерти открываются то самим героям (например, Креонту), то хору, то вестнику. «Посмотрите на Эдипа»[81], — говорит хор, «зрящий» «страшное страдание»[82]. Эдип же отказывается от способности видеть: зачем, говорит он, «видеть, если нечего видеть приятного. Что может быть для меня предметом взирания?..»[83] Как везде в трагедии, и здесь «смотреть» значит «жить», а «быть слепым» — это «быть мертвым». Как Эдип, и Креонт из «Антигоны», по словам хора, «поздно увидел Дику»[84]. И ему «нужно увидеть», и он «увидит» смерть жены[85] Настает момент — он ее «видит». Подобно Эдипу, он молит увести его прочь из города, «чтоб больше не видеть дня»[86]: он молит о смерти.

Роль погребальных образов в генетической структуре трагедии заставляет вспомнить о древнейших видах римских и доримских зрелищ. Таковы агоны, которые ведут люди, предназначенные к смерти (morituri) со зверями (гладиаторы[87]). Таковы сценические игры, во время которых «актеры», состоящие из приговоренных к смерти, умирают непосредственно на сцене

(пантомимы)[88]. Но сюда же по праву относятся и вне-сценические, чисто-погребальные действа: актерский мимезис на похоронах и коллокация. В первом случае актер «мимирует» умершего, подделываясь под того в живом виде: выдавая смерть за жизнь, он как бы оживляет покойника. Во втором случае речь идет об обряде выставления умершего напоказ общине. У греков и у римлян покойника украшали, клали на высокое ложе и «выставляли» внутри дома или в открытом месте. Этот обряд, требовавший, чтоб на тело «смотрели», сохранился вплоть до наших дней. Его смысл станет понятным, если вспомнить, что «смотреть» значило «быть живым».

Показы смерти частично обращаются со временем в рассказы о смерти, излагаемые «очевидцем», то есть вестником, а частично остаются в самой ткани сюжета о подземном существе, «герое», претерпевающем смерть.

Акты смотрения, приносившие покойнику оживание, битвы и мольбы у дверей, показы мертвого приняли в земледельческий период характер жертвоприношения и привели к семантически единому мимезису мертвого как живого, мнимого как сущего. Сюда попали экфразы, «чудеса» и перипетии перехода из «неверной» области смерти в подлинность животворения.

13

Не одна тематика с ее мотивами и сценами, но и вся структура греческой трагедии — как в целом, так и в частях — складывается в до-религиозный период, еще не знающий ни культа, ни этики. Я перечислю эти структурные элементы: хоровая основа, включающая и соло, агоны, перипетия, плачи, пароды и эксоды, стихомифия, ямбические части, «показы» и амебейность, подготовляющая будущий диалог.

Диалогичность начинается там, где певец говорит о себе, обращаясь к другому лицу. Такая странная черта, в сущности, и организует греческую лирику. Субъект в состоянии раскрывать себя только посредством обращения к объекту.

Поэтому нельзя принимать амебейность за диалог. В фольклоре — амебейность; ее остатки — в хоровых песнях, лирических и драматических, где полухория прекословят, «вторят», «спрашивают» и «отвечают». Образом амебейности служит стихомифия; строго говоря, это препирательство, но не диалог, как не диалог загадка или любое «прение». Диалог возникает не из «респонзитивности» и не из стихомифии. Его рождение именно в лирике.

Греческая лирика еще не понятийна; она не знает чистого субъекта. Однако, возникая из понятийности, она заставляет

певца разделять мир на себя и не-себя, еще связанных друг с другом. В каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет[89] И оба эти лица нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознанна.

Сперва песня обращается к богам (героям), а уж потом — к людям. Нужно обратить внимание на то, что эпос мыслится песнью Музы, в то время как лирика есть песня, фигурально говоря, «к» Музе. Лирические хоры представляют собой разновидности гимнов и всякого рода молитв, как это сохранено и трагедией. У Эсхила хоры молят богов и славят богов и города или проклинают нечестивцев.

Лирическая монодия, ямб или элегия всегда имеют «адресатов», то есть уже земных людей, к которым обращаются. В ямбе «адресат» — главное лицо, главная тема, как и «адресат» у Сафо. Он конкретен и единичен; это не обобщенный «читатель». Примечателен в этом отношении Пиндар. Почти в каждой оде, посвященной конкретному победителю на состязаниях, он говорит о самом себе. Или иначе: он говорит о самом себе в форме обращения к одержавшему на состязаниях победу. Это и есть рождение диалога.

Трагический автор является победителем или побежденным на состязании, как и адресаты Пиндара. Но он уже отделен от актера, который самостоятельно ведет свой агон. Субъект убран, остался один объект. То «я», которое сохранилось в хоре, служит простым пережитком, уже не соответствуя «я» лирики.

В античной трагедии нет монолога в европейском смысле. Ее монологи всегда представляют собой речь субъекта, обращенную к объекту; но в отличие от лирики с ее адресатами-людьми (понятийная конфигурация!) в монологах трагедии субъект — это «герой», человеко-образное существо, а объект — еще природа (земля, река, «полис» и т.д.). Понятийно развиваясь и преодолевая образную слитность, трагедия тоже, как лирика, получает своих «адресатов» в виде отдельных, в стороне «сидящих» и «смотрящих» зрителей; более архаичная комедия, подобно ямбу, еще не обобщает и не отделяет зрителя, а вводит его в свою тему и в свой состав, поименно называет, конкретизирует, нападает на него, делает участником своего с ним агона.

Диалогичность, таким образом, лежит в основе драмы, как и в основе лирики. Но отличие и расцветку создает степень понятийности. В драме, уже реально, действующих лиц по меньшей мере двое; они уже тут, в наличии, на сцене. Однако хоры и монологи напоминают о лирическом этапе, а деление на актеров и зрителей — о том «ямбизме», который некогда их связывал. Понятийная мысль ввела их агон в структуру самого сюжетного построения трагедии, а вне сюжета сохранила его лишь в качест-

ве сценического обряда. Так поступила она и с самим ямбом, вынув из него то агрессивное содержание, которое было у него в лирике, и слив его с агоном.

В данный, до-понятийный период еще нет диалога в тех действенно-лирических мимезисах, где полухория или хоры с солистом «обмениваются» репликами, «чередуя» вопросы и ответы, «подхватывая» рефрен и т.д. Но тут уже налицо структурные предпосылки к будущему диалогу.

Хор данного периода был и «автором» собственных песен. Его активно-пассивный характер заставлял его и нечто переживать, и нечто творить; он был и темой, и рассказчиком, и автором. Отсюда произошло то странное, уже примелькавшееся нам явление, что песни пелись коллективом, что они были связаны с возрастом, полом, профессией, и притом с возрастом, полом, профессией одинаковыми, что личные мотивы имели выразителем коллектив, что могла существовать коллективная лирика, что в драме основным началом был хор. В этих явлениях совершенно ясна связь хора с архаичной общественной структурой и делением на поло-возрастные «классы». Хор — воплощение полиса, сам полис в его мифологическом, еще до-городском значении. Объективно отражая структуру группового общества, он образно представляется состоящим из светил, из сил природы, из зверей, позже из женских инкарнаций. Никакой «литературности» в нем нет. Он не «персонаж» ни в лирике, ни в драме. Хор — всегда граждане, части полиса. Полисный состав и в девичьих хорах, и в женских, и в старческих, и в юношеских. Вся хоровая лирика базируется не на актерах, а на горожанах. И уже отсюда как следствие поставка и укомплектование хора являются общественной обязанностью в отношении как драмы, так и лирики: хорегов давали филы. Первоначально поет о себе сам множественно-единичный полис, дальше переходящий в живое, не персонажное лицо «автора». Песня хора сопровождается ритуалом известных действ; она никогда в Греции не функционирует в виде независимого мусического акта. В одних случаях хоровая песня связана с хождением, в других — со стоянием на одном месте, как это потом сохраняется в лирике и драме. Она имеет свой, так сказать, костюмный ритуал, а также ритуал места действия и характера действия, уже не говоря о строжайшем жанровом каноне в смысле и структуры и содержания. Плачи, пляски, свадьбы, похороны, победы, процессии, бега — это все хоровые песни, вплетенные в известные ритуалы, еще не носящие культового характера.

14

Конечно, всякий вопрос о возникновении какого-либо явления носит философский характер. Для большинства филологов факт возникает в тот момент, когда он рождается. Но биолог посмеется этому.

Вопрос возникновения факта и вопрос его спецификации неотделимы. Филологи обыкновенно понимают под спецификацией такой процесс, в котором генезис не участвует.

Конечно, пока не стабилизировались понятия и не появились этико-религиозные воззрения, трагедии не было. Но они никогда и не могли бы появиться в природе трагедии, если б у нее отсутствовала вся ее образно-мифологическая фактура.

Все в трагедии, кроме понятийной концепции, принадлежало образному составу. Однако ни образный состав, ни понятийная концепция сами по себе, в отдельности друг от друга, не создавали трагедии. Суть заключалась в том, что трагедия возникала не из этих двух «элементов» или «стихий» порознь, а что никаких «двух» составных частей и не было. Все дело в том, что понятийная концепция являлась на первых порах новой формой мифологической образности, и, если б в до-сценической драме отсутствовал весь состав световых и аграрных образов, трагедия не создалась бы.

Культ Диониса, несомненно, сыграл свою конструктивную роль; а на грани VI—V веков в Аттике он уже объединял в себе и культ мертвых, и культы плодородия. Культ Диониса представлял собой религиозное явление. Однако нельзя думать, что религиозность складывалась из появления богов, храмов, ритуалов, гиерологии и т.д. Все в богослужении и богопочитании существовало за много веков до религии, в том числе и сами боги, и храмы, и действа, и мифы, и молитвы. Но вся эта образная совокупность обратилась в религию, когда возникли понятия с их каузальностью и финальностью, с разграничением пространств и делением на два мира, противопоставленных друг другу. Культ Диониса и сам имел фольклорное происхождение, но стал религиозным явлением в процессе понятийности, создавшем и этические понятия. Пока не было этики, не было и религии. Без представлений о моральном добре и зле не существовало ни одной религии, и не только идея возмездия и судьбы, но и такая чисто-социальная идея, как моральное поведение человека, родилась в религии.

Религия резко отличается от мифологических представлений тем, что основывается на понятие качественности. Эта качественность сперва бедна по объему, однообразна и стандартна. Она орудует только двумя понятиями, чрезвычайно суженными, о

хорошем и дурном. Два полюса положительного и отрицательного носят в ней характер добра и зла, правды и кривды. Как я говорила вначале, эти добро и зло еще не обобщены, но представляют собой отдельные, конкретные и самостоятельные качества, персонифицированные в виде богов и вселяющие эти свои качества в отдельных, конкретных людей, преимущественно в царей («героев»). Носители первых этических идей — боги и цари, но не все вообще, а лишь данный бог, данный царь. Так, Арес не подлежит наделению этическими чертами; он всегда одинаков. Таков и Аид. Но Зевс может быть справедлив и несправедлив. Большинство древних богов вне-этичны. Боги гневаются и умилостивляются; только впоследствии за ними числится единое, неизменное моральное состояние положительного порядка.

Что до человеческой морали, то она может быть только двоякой и только в отношении к богам. У царей и «героев» возможно либо благочестие, либо нечестие. Первое совпадает со справедливостью, второе — с ее нарушением. Каждое из этих двух крайних и однообразных качеств имеет свой внутренний смысловой объем, узкий и неизменяемый: благочестие состоит из богобоязни и богопочитания, из гостелюбия, смирения и праведности («праведный судья»), нечестие — из презрения к богам и правде, из заносчивости, самомнения и всякого рода нарушений и отказов. Благочестие совпадает с боговдохновением, нечестие — с дурной одержимостью, с бешенством (мания, «болезнь»).

Однако все эти античные моральные понятия имеют одну решающую особенность. И она заключается в том, что вся их фактура носит не отвлеченный характер, а предметный, пространственный, физичный.

Я посвятила ряд работ семантическому анализу античной этики[90]; я указывала на то, что этика имела свое происхождение, но не была искони свойственна во все времена всем народам как якобы врожденное чувство добра и справедливости. Эту мысль мне так и не удалось нигде печатно провести, потому что она казалась ужасной тем, кто «не знал ни одного народа ни на какой ранней стадии, у которого не было бы своей этики»; т.е. кто не признавал за «чувством» акта сознания, исторически изменявшегося и в своей структуре, и по содержанию. Тем более я не могла обнародовать своей главной мысли об античной этике — ее происхождение из эсхатологии.

Сейчас для меня проблема лежит не в этом семантическом факте — я считаю его неопровержимым, — но в самом происхождении отвлеченного понятия из предметно-пространственного, «физичного» образа.

Античные эсхатологические мифологемы очень далеки от позднейшей понятийной эсхатологии; они еще не говорят ни об

участи душ на том свете, ни о Страшном суде и воздаянии. У Гомера «тот свет» представлен в аспектах и горести и блаженства, без всякой этической окраски; это еще не отвлеченная «участь» мертвецов, а просто пребывание их в загробном мире. Преступная Елена, детоубийца Геракл, трус Менелай наслаждаются после смерти вечной молодостью и блаженством, которые не связаны ни с каким воздаянием. Более того, знаменитейший герой Ахилл, по одной версии мифа, пребывал на острове блаженства, а по другой — томился в преисподней.

Мифологическая эсхатология занималась не людьми, а героизованными космосами и не «участью» после смерти, а самой смертью в образах разрушения и бешенства — бурями и штормами, пожарами и наводнениями; она рассказывала о замерзании и помрачении, о непогоде, о бушующих в неистовстве стихиях — героях. Все герои Гомера — это героизованные стихии света, огня и воды; стихии бушуют — герои гневаются и бьются, неистовствуют и дерутся боги.

Биологический и социальный прогресс изменяют у человека структуру мышления. Понятия вносят многократность и качественность. Статарные конкретные единичности, не сдвигаясь и не исчезая, начинают и пониматься по-иному, расширительно и качественно. Теперь в каждом образе дает себя знать параллелизм двух форм мышления — конкретного и примитивно-отвлеченного. Семантика при этом остается одна, но понятийность придает ей новый, отвлеченный характер, который явно разнится с первым, и это производит на нас двоякое впечатление: то нам кажется, что перед нами чистое понятие, то мы принимаем (например, в эпическом сравнении) понятие и образ за две независимые семантические единицы.

Культура имеет, подобно материи, свою неуничтожаемость. Изжитый быт с изжитыми представлениями обращается в формант религии, в ее формальную фактуру; однако специфику создает ей понятийное мышление, когда суживает значение богов и наделяет их функциями, когда вводит причинность и финальность («чтоб», «да будет» и пр.), когда отделяет два пространственных мира и т.д. В религии бог и человек качественно различны.

Этические понятия и религиозные понятия, словно нити единой ткани, нерасторжимы, и вовсе не по содержанию, а как общий и непроизвольный результат примитивно-отвлеченного мышления. Вся прежняя «физика» мифологических образов начинает свое второе рождение в виде отвлеченных представлений, на прежней семантической основе. Мифологические фигуры, Дика и Гибрис, эти два космических образа созидания и разрушения, понятийно преобразуются в правду (добро) и ее наруше-

ние (зло), но одновременно и в богинь, которые обладают прежней мифологической семантикой и рядом с этим — новым, отвлеченным значением — «этическим».

15

Физические категории сделались моральными вовсе не потому, что родилась нравственность. У греков не было даже термина для обозначения морали. Ясно, что до появления качественности не могло быть создано представление о человеческих свойствах, о «нраве». Зато выразительно и другое: когда появилась качественность, этические понятия стали складываться как понятия о конкретных нравах, но не обобщенно.

Физические категории обратились в моральные непроизвольно, в результате возникновения понятий. Гром и молния, землетрясение, град, вихри начали означать разрушение в отвлеченном значении, и вот это-то отвлеченное, то есть многократное и качественное, значение разбушевавшихся, гибельных стихий дало то понятие «зла», которое люди наполняли исторически изменчивым согласно социальной условности содержанием.

Так получилось, что общественная этика возникла не из себя же самой, не из системы нравственных (и притом стабильных) взглядов, а из воспроизведенных в абстракции представлений о физических явлениях.

В гомеровских сравнениях и у Гезиода параллелизм физических и моральных образов уже налицо. Тут непогода и нечестие, праведность и обилие идут парами. Чтоб объяснить неразрывную семантическую парность таких образов, понятийная мысль скрепляет их причинной зависимостью: обилие появляется-де «в результате» праведности царя, а непогода — «из-за» нечестия судей. Конечно, ни Гомер, ни Гезиод не понимали, что между явлениями природы и нравами начальников не могло быть никакой логической связи.

Первоначально внешняя природа представлялась единственным действующим лицом всего окружающего; она мыслилась в виде вещей, зверей, растений, даже людей, но сохраняла характер стихии. Такие воззрения отражает мифология, в эпосе — героизированная природа. Но переход с природы на бога знаменовал возникновение религии, а переход с природы на человека — лирику. Связь лирических тем с природой образовалась оттого, что лирика и была иллюзорной природой, ставшей человеком, — тем песенным жанром, в котором функции стихий-героев и богов уже выполняли очеловеченные герои и реальные люди.

участи душ на том свете, ни о Страшном суде и воздаянии. У Гомера «тот свет» представлен в аспектах и горести и блаженства, без всякой этической окраски; это еще не отвлеченная «участь» мертвецов, а просто пребывание их в загробном мире. Преступная Елена, детоубийца Геракл, трус Менелай наслаждаются после смерти вечной молодостью и блаженством, которые не связаны ни с каким воздаянием. Более того, знаменитейший герой Ахилл, по одной версии мифа, пребывал на острове блаженства, а по другой — томился в преисподней.

Мифологическая эсхатология занималась не людьми, а героизованными космосами и не «участью» после смерти, а самой смертью в образах разрушения и бешенства — бурями и штормами, пожарами и наводнениями; она рассказывала о замерзании и помрачении, о непогоде, о бушующих в неистовстве стихиях — героях. Все герои Гомера — это героизованные стихии света, огня и воды; стихии бушуют — герои гневаются и бьются, неистовствуют и дерутся боги.

Биологический и социальный прогресс изменяют у человека структуру мышления. Понятия вносят многократность и качественность. Статарные конкретные единичности, не сдвигаясь и не исчезая, начинают и пониматься по-иному, расширительно и качественно. Теперь в каждом образе дает себя знать параллелизм двух форм мышления — конкретного и примитивно-отвлеченного. Семантика при этом остается одна, но понятийность придает ей новый, отвлеченный характер, который явно разнится с первым, и это производит на нас двоякое впечатление: то нам кажется, что перед нами чистое понятие, то мы принимаем (например, в эпическом сравнении) понятие и образ за две независимые семантические единицы.

Культура имеет, подобно материи, свою неуничтожаемость. Изжитый быт с изжитыми представлениями обращается в формант религии, в ее формальную фактуру; однако специфику создает ей понятийное мышление, когда суживает значение богов и наделяет их функциями, когда вводит причинность и финальность («чтоб», «да будет» и пр.), когда отделяет два пространственных мира и т.д. В религии бог и человек качественно различны.

Этические понятия и религиозные понятия, словно нити единой ткани, нерасторжимы, и вовсе не по содержанию, а как общий и непроизвольный результат примитивно-отвлеченного мышления. Вся прежняя «физика» мифологических образов начинает свое второе рождение в виде отвлеченных представлений, на прежней семантической основе. Мифологические фигуры, Дика и Гибрис, эти два космических образа созидания и разрушения, понятийно преобразуются в правду (добро) и ее наруше-

ние (зло), но одновременно и в богинь, которые обладают прежней мифологической семантикой и рядом с этим — новым, отвлеченным значением — «этическим».

15

Физические категории сделались моральными вовсе не потому, что родилась нравственность. У греков не было даже термина для обозначения морали. Ясно, что до появления качественности не могло быть создано представление о человеческих свойствах, о «нраве». Зато выразительно и другое: когда появилась качественность, этические понятия стали складываться как понятия о конкретных нравах, но не обобщенно.

Физические категории обратились в моральные непроизвольно, в результате возникновения понятий. Гром и молния, землетрясение, град, вихри начали означать разрушение в отвлеченном значении, и вот это-то отвлеченное, то есть многократное и качественное, значение разбушевавшихся, гибельных стихий дало то понятие «зла», которое люди наполняли исторически изменчивым согласно социальной условности содержанием.

Так получилось, что общественная этика возникла не из себя же самой, не из системы нравственных (и притом стабильных) взглядов, а из воспроизведенных в абстракции представлений о физических явлениях.

В гомеровских сравнениях и у Гезиода параллелизм физических и моральных образов уже налицо. Тут непогода и нечестие, праведность и обилие идут парами. Чтоб объяснить неразрывную семантическую парность таких образов, понятийная мысль скрепляет их причинной зависимостью: обилие появляется-де «в результате» праведности царя, а непогода — «из-за» нечестия судей. Конечно, ни Гомер, ни Гезиод не понимали, что между явлениями природы и нравами начальников не могло быть никакой логической связи.

Первоначально внешняя природа представлялась единственным действующим лицом всего окружающего; она мыслилась в виде вещей, зверей, растений, даже людей, но сохраняла характер стихии. Такие воззрения отражает мифология, в эпосе — героизированная природа. Но переход с природы на бога знаменовал возникновение религии, а переход с природы на человека — лирику. Связь лирических тем с природой образовалась оттого, что лирика и была иллюзорной природой, ставшей человеком, — тем песенным жанром, в котором функции стихий-героев и богов уже выполняли очеловеченные герои и реальные люди.

В лирике параллелизм «физического» и этического усиливается. Солон пользуется эсхатологическими образами непогоды и стужи, бури и града для выражения понятий беззакония и несправедливости. Другими средствами он не владеет, хотя до эсхатологии ему нет никакого дела. И все же каждое этическое понятие он создает именно через эсхатологический образ. Так же строит эти понятия и Феогнид. У Мимнерма «зло» возникает из «старости» и «увядания» физической природы. Почти у каждого лирика имеется парное противопоставление двух конкретностей, перерастающих в два антагонистических понятия. У Тиртея это «доблесть—трусость», у Феогнида — два полиса, у Гиппонакта — бедность—богатство, у Сафо, Анакреонта и Мимнерма — расцвет—увядание или любовь—разлука и т.д.

В ямбике бушующие стихии понятийно перерождаются в моральные категории несправедливости, гонения, кары, мести, гнева. Враждебные стихии обращаются в «обидчиков»» и «врагов», а их нападения и удары (то, что, скажем, в «Илиаде» носит «физичный» характер) получают отвлеченное значение «нападок» и «хлестких ударов» или «издевок» со стороны разъяренного противника. Бранные образы у Архилоха, Алкея, Катулла, еще далекие от обобщений понятийного жанра сатиры, сохраняют много конкретности.

Но особенно нагляден параллелизм «физичного» и этичного в оде. Здесь бег коней и этизация — две самостоятельные линии, не имеющие между собой никакой каузальной связи. Однако налицо семантическое тождество: агон двух коней или единоборство двух борцов трактуются одой как моральная победа победившего, как благочестие и праведность. Образ основания родов и новых царств, образ победы над смертью выражен одой в виде не физической, а уже этической космогонии; царство Дики приобретает здесь нравственный характер праведности, доблести, добродетели. Вопреки всякому правдоподобию победитель-тиран всегда оказывается в оде гостелюбцем, благочестивцем. Но это благочестие и праведность — понятийная этизация тех самых образов, которые тут же, рядом, выглядят как основание и заселение города (κτίσις), как нарождение острова, как начало рода. Созидание, сотворение — вот что такое победа властителя. Город, или страна, или поколение героев — это космос, который периодически «побеждает» в лице своего создателя и творца. Ликование от такой «победы» не меньшее, чем при пробуждении Адониса. Даже еще большее: в это время приостанавливается война и все разрозненные греческие племена и города объединяются в едином соучастии с борющимися.

Но ода, основываясь на единой семантике «осиливания смерти» и мифологического «добра», строит два параллельных ряда:

реального, физического агона (образ) и этизации победы, возводимой в высшую добродетель (понятие). Уже из этой двойной структуры Пиндар выводит свою этику, содержащую в себе антитезу человека-гибриста и праведника. Гибрист, гордясь материальным богатством, заносчив; праведник благочестив и полон страха перед судьбой и карой (Ридер)[91].

Если лирика есть природа, ставшая человеком, то трагедия есть эсхатология, ставшая этикой. Природа еще не является в лирике действующим лицом; она растворилась в переживаниях «автора», который поет или о себе, или от себя. Но кроме человека природа сохранилась в лирическом сравнении, которое является, по существу, параллелизмом. Например, у Пиндара: «Добродетель взрастет в мудрых и справедливых мужах, подобно тому как растет в свежей росе дерево, поднявшись к влажному эфиру» (где «добродетель» — то же, что «дерево»)[92].

В трагедии героизованная природа обратилась в очеловеченных «героев». В ней исчезла ее физичность, которая полностью преобразовалась в этизм. Если в оде имелись два параллельных ряда — физический и этический, то в трагедии этот ряд уже только один, поглотивший и зооморфность и эсхатологизм. Агон здесь только один — между благим началом и гибрис, но без всяких коней, колесниц, атлетики и пр. Все это говорит о понятийной природе трагедии, перечитывающей ристания и эпиникии в более поздних и более прогрессивных формах. Этика перерабатывает устарелый «лиризм», как и древние женские элементы, хотя оставляет их в составе трагедии в виде своей фактуры. Так и агон животных, и пассивное увядание растительности, и мятеж бушующей природы она обратила из конкретной категории в отвлеченную.

16

Этот переход совершался вокруг понятия «нрава», который ложился основой для создания «нравственности». Возможны были только два нрава, как выше я уже сказала, — светлый или темный; из этого образа понятие создает благочестивый нрав или нечестивый.

В эпиникии «нрав» все время фигурирует. Употребляя термин «этос», Пиндар раскрывает его как сумму черт праведного царя или героя, предка победителя (или самого победителя). Трагедия, напротив, понимает «нрав» в мрачном смысле, в виде своеволия, необузданности, гибрис. Античное значение «нрава», лишенное того позднейшего «нравственного» понимания, какое свойственно новым народам, сохраняется в античном балагане и комедии.

Исходя из «нрава», античная нравственность интересуется не проблемами права или справедливости вообще, а только выявлением конкретных носителей дики или гибрис. И греческая трагедия, еще далекая от драмы характеров, показывает «нравы» (в антично-этическом понятии) своих «героев». Аякс, Прометей, Полиник, Медея, даже Антигона или Эдип — гибристы, несмотря на то что правы; но «нравственность» пересиливает правоту.

Античная мораль очень своеобразна — впрочем, как всякая древняя мораль; она признает этику неправды в такой же мере, как и этику справедливости. Так, в гибристической этике побеждают хитрость, коварство, корыстолюбие, ложь; на этом построено все «поучительство» аполога, басни и комедии.

Греческая трагедия стала этичной потому, что в ее основе лежал этос зверя. В агоне животного-скверны и животного-чистоты претерпевал страдания «нрав»-дика от «нрава»-гибрис; зато он же и побеждал. Эта образная схема лежит внутри каждой трагедии, но с особенной открытостью она появляется в «Агамемноне», где хор приводит рассказ о нраве прирученного хищника. Повторю то, что указывала выше: наррация хора ставит в один ряд нрав львенка, противопоставление Дики и Гибрис, события в доме Агамемнона. Обряды со звериными Дикой и Гибрис, мифы о звериных этосах были той мифолого-образной основой, которая преобразовалась в понятийной культовой этике в новую, драматическую систему; греческая трагедия сделалась по праву тем жанром, где осела этика.

Однако, говоря о зверином персонаже трагедии, не следует понимать его «зоологически». Звериный хор трагедии, звериные протагонисты прежде всего «герои». В них воплощались стихии. Агон двух звериных противников и страсти двух «нравов» представлялись воплощением той борьбы, которая совершалась во внешней природе и принимала вид бури, вихрей, «мятежа» стихий и всякого рода разрушений.

Хоровая наррация о львенке оттого находится в «Агамемноне», что рассказ о нраве зверя предшествовал драматически-разработанному сюжету о нраве героизованного человека.

Этика и «звериная» наррация очень близки друг другу: их одновременно создает понятийная мысль. Наррацию о нравах зверей, скрепленную «нраво-учением», мы называем басней, апологом, притчей, параболой. Но победная ода, насквозь этизированная, непременно имеет в центре своей композиции нарративную часть. В лирике нарративная функция принадлежит древнейшему исполнителю — хору, но не монодисту, и то же мы видим в трагедии. С другой стороны, наррацию о «нраве» зверя-гибрис, торжествующего над зверем-жертвой, мы находим среди нравоучительной поэмы Гезиода, у этизирующего в басенной форме

Архилоха, в структурной топике древней комедии (Wüst)[93], в песнях трагического хора. Напрашивается мысль, что древнейшая наррация была «этосной», а затем стала сопровождаться этикой, другими словами, что первоначальное «нравоучение» имело форму рассказа о нравах.

И это понятно: жизнь внешней природы воспринималась главным образом в виде «погоды», которая и представлялась «нравом» («поведением») стихии кроткой или стихии свирепой. В силу этой неразрывности образов погоды и поведения создался знаменитый дивинационный параллелизм, который заполнил впоследствии все фольклорные, особенно античные, календари. Поведение, если угодно, это «погода» человека. Календарь учил: в такой-то день или в такую-то погоду поступай так-то, и подобные правила нисколько еще не носили этического характера. Именно календарь и дивинация показывают, что «нрав» вовсе не искони понимался этически. Эсхатологические явления, как град, снег, бури, ливни и т.п., имели свое соответствие в «нравах»: брат шел на брата, в городах поднимался мятеж, среди людей вспыхивали раздоры и распри. Конечно, рядом с этим земля давала неурожаи, падал скот, затмевалось солнце, то есть вся природа изменяла свое «поведение» в худшую сторону. Ведь поведение и погода мыслились в виде тождества.

Первый «нрав» — это погода, о которой можно сказать, что она представляла собой еще до-этическое поведение, поведение стихий, в том числе мифологического «человека», то есть вещи, животного и растения. Отсюда, из календарно-дивинационной образной «этосности» и возникла понятийная этика как представление о конкретных нравах, присущих от природы богам, царям, героям, в дальнейшем — и людям.

Рассказу о нравах и поведении природы предшествовал показ воочию (ἐπίδειξις). Такими до-наррациями служили всякого рода зрительные «чудеса» действенного, до-повествовательного характера. К их числу относились иллюзионные обрядовые действа, имитировавшие в лицах природу, зверей и людей, богов и героев, а также и визионарные картины, о которых я говорила выше как о формах, предшествовавших наррации. Каждое visio тоже было действенным: один «смотрел», другой «показывал». Я уже приводила античные примеры. Хочу прибавить к ним те библейско-христианские формы, которых не знала античность. Так, восточные визионарные картины «показывали» в дивинационной форме «нравы» то зверей (ранняя апокалиптика), то полисов (библейские откровения); собственно, самые пророчества и заключались в показе нравов, в их порче и падении, в крушении городов «из-за» нечестия и разврата. Впрочем, видение Феоклимена в «Одиссее» тоже относится к этому же порядку.

И ἀρετή и ἦθος сперва «показываются»; их зрительный характер сохранился в балагане, в непосредственно фигурировавших перед «зрителями» ареталогах и этологах, подражателях и имитаторах, шутах и фокусниках.

Но то, что в комедии зрелищно, то в трагедии и эпиникии этично. У трагиков и Пиндара ἀρετή и ἦθος делаются центральными этическими понятиями.

Однако самое существование драмы было вызвано отсутствием нарративной формы. Когда человек еще не умел повествовать, он излагал события с помощью их непосредственного воспроизведения воочию, в конкретности. Этим объясняется не только самый факт изображения в действии, но и приемы конкретной экспозитивности, сохранившиеся в античной драме: все, о чем говорится, сопровождается движениями, которые непременно бывают названы, словно зрители слепы («А вот идет и он», «Я беру тебя за руку», «Вот этой рукой я касаюсь» и т.д.). Вместо повествования о распре, о прибытии или уходе героев, об их поведении и нравах, о радости или горе даются выходы и уходы на самом деле самих персонажей, их голоса и переживания, их ссоры, их плач и разрывание одежд, даже их трупы и заупокойные по ним обряды. Внешняя обрядность внутри античной драмы (так называемая «структура»), объяснявшаяся в виде пережитка или одного «костяка», на самом деле представляла собой те элементы, посредством которых строился, при неумении повествовать, рассказ: вот тебе борьба, вот перипетия, вот сам поющий хор и т.д.

17

Однако между показом нрава и наррацией о нраве находился еще один жанр — гномический. О гноме я подробно говорила в своем исследовании «Трудов и дней» Гезиода[94]. Гнома, как и гомеровское сравнение, — предшествия наррации; все они структурно состоят из двух антитетирующих членов, объединенных ритмическим единством (часто рифмой). И наррация, и сравнение, и гнома — продукт понятийной, обобщающей мысли. Выше я говорила, что сравнение без «как... так» приобретает многократность и обращается в гному или пословицу. До актов сопоставления не может быть сравнения; пока мысль не обобщает, нет пословицы-гномы. Пословица и гнома создаются, когда единичный, конкретный предмет получает значение чего-то всеобщего; всякий частный факт может вырасти в пословицу («ветер разгоняет тучи», у М. Горького — «селедку солить не следует»). Однако античная гнома имеет свои особенности, то есть ограничения.

Она представляет собой прение двух противоположных, противоборствующих начал, объединенных внутренним тождеством при внешнем различии. Это агон «сущности» и ее «подобия», двух ритмически созвучных антагонистов. Обычно гнома появляется в форме вопросов-ответов; у древних народов космогонии и эсхатологии излагались гномически.

Гнома — носитель этики. Античное нравоучение, как и всякая дидактика, носит гномический характер. Вся учительная поэма Гезиода насквозь гномична. Однако этика этой поэмы далеко не одинакова в своих многообразных формах. Основное поучение поэмы, земледельческое и навигационное, еще лишено этики. Хотя оно и «учит», как следует себя вести в различные времена года (связь погоды и поведения!), но его характер чисто-календарный, дивинационный. К этому поучению еще примыкает целое кольцо гном, из которых одни этичны, другие календарны. «Делай то-то» и «не делай того-то» в одних случаях трактуются поведенчески, в других — с религиозно-моральной точки зрения. Пословицы, гномы, басня, мифы-притчи уводят в далекий фольклор, назидания и сентенции о Дике и Гибрис — в религиозную этику.

Гномикой пронизана вся греческая поэзия. Элегия гномична; в известных случаях, восходящих к фольклору, она сплошь состоит из гном. В эпиникии, в трагедии гнома занимает обязательное место. Не понимая ее значения, Софокл и особенно Эсхил обращают ее в сентенцию и в медитацию этического порядка. Показательно, что у этих трагиков медитирует хор, древнейший носитель гномы, по крайней мере в хоровой лирике; начиная с Алкмана, гнома входит в песни обязательной структурной частью, с таким же обязательным этическим и этико-религиозным содержанием. Только у Еврипида гномическая функция хора переходит к солисту.

Важней, однако, что стихомифия трагедии представляет собой одну из гномических разновидностей. Я уже не говорю, что некоторые стихомифии, особенно у Еврипида, являются стоянкой гном. Нет, не в этом дело, а в структурной близости гномы и стихомифии как вопросно-ответной формы с резко выраженным характером «прения», то есть агона двух антагонистов. Стихомифия представляет собой в действенной, то есть обрядной и до-нарративной, форме то самое, что в гноме утрачивает всякую действенность и обращается в чистый логос. Агон двух противников принимает в гноме характер структуры, состоящей из двух ритмически объединенных, антитетирующих членов. Но и в таком виде гнома показывает, что по содержанию из двух противников-агонистов один хороший, другой дурной. Древнейшие античные гномы, которыми так переполнены «Труды» Гезиода,

всегда носят парный характер. Каждому положительному факту они противопоставляют отрицательный («Нет никакого позора в работе: позорно безделие», «Слушайся голоса правды и думать забудь о насилии», «Стыд — удел бедняка, а взоры богатого смелы» и т.д.). Но восходят такие гномы к антитезе нечестивого и справедливого мужа, еще раньше животного; Гезиод же противопоставляет животных, не знающих Дики, хищных, и людей, у которых есть «закон» и «справедливость».

Гнома — первый носитель этики, первая понятийная форма эсхатологического и космогонического образа, получившего многократность и элементы некоторой отвлеченности. В ее основе лежит антитеза двух морально противоположных «этосов» умирающей и оживающей природы; эти этосы сказываются в дурном, реже — в хорошем поведении природы и человека.

Гнома еще не знает времени, лица и числа. Ее сущность, так сказать, субстантивна. Она говорит в неопределенном наклонении, обращаясь к каждому и ни к кому. Отсутствие прошедшего и настоящего времени придает ей футуральный характер: она как бы предсказывает и пророчит — безапелляционно «вещает».

Параллелизм образа и понятия, верней, присутствие в каждом античном понятии образа создает своеобразное понимание времени настоящего, прошедшего и будущего. Мифологическое время обладает нравом, потому что оно есть живое или мертвое существо. Так, прошедшее, совпадающее с «миром» (Эйрена, Pax), обилием и урожаем, всегда характеризуется добрыми нравами; всюду в античной поэзии, где заходит речь о прошедшем, появляется утопия, и не только географическая, но и этическая. Напротив, настоящее эсхатологично. Это «железный» век. Среди засухи, неплодия, мора, болезней его характеризуют непременно дурные нравы. Понятия обратили эти пространственные представления в отвлеченные. «Нрав» природы — ее умирание или оживание — преобразился в нрав этический, и притом в нрав человека. Еще у Платона такой человеческий нрав находится в полном параллелизме к нраву природы, то есть к мифологическим «временам» и «циклам», но у него пространственное понимание времени не мешает сознавать качественную разницу между категориями «времени» и «человека».

Иная история была у будущего. В античной поэзии оно сохранило наиболее архаичные черты, оставшись, как и было, пространственным, то есть зрительной картиной. Визионарные, донарративные формы изложения оказались проникнуты будущим, наиболее стоячим временем, особенно там, где фигурируют «нравы» или погода, поведение стихий. Пророчество произошло из зрительности: в мифологии «видеть» и «говорить» одинаково значило «творить». Свет видит, солнце видит; про-видение есть де-

миург, провидение, провиденция. Зрительные образы, наиболее древние, были футуральны в силу того, что это архаичное мифологическое «время» представляло собой не перспективную отвлеченную категорию, а пространственно неподвижную, в виде отграниченного куска, который можно было видеть и трогать. На этом впоследствии строится вся дивинация. Мифологический календарь всегда предсказывает. Свои предсказания он дает и по линиям погоды, и по линиям поведения. Но и вся античная поэзия считалась пророчеством. Интересно при этом, что античная поэзия имела еще две черты: во-первых, она не только была продуктом пророчества и сама «вещала», но имела вечное, стоячее «будущее», в котором не меркла воспетая ею «слава»; во-вторых, сила ее «вещания» уподоблялась силе стихий и погоды, в частности, связывалась отрицательным сравнением с эсхатологическими ливнями, градом и всякого рода непогодой, не имевшей над «будущим» поэзии никакой власти[95]

Визионарность придала античному будущему характер «картины», которая «открывается» перед взором взирающего воочию, во всей своей конкретной пространственности. В этом «будущем» видны «нравы», главным образом дурные, как и события — дурные.

Непосредственный «показ» событий и нравов — наиболее древняя форма дивинации — чередуется с предсказаниями и пророчествами. Но не всегда такая «футуральность» бывает осознана античным автором. Чаще она вызывается архаикой образа, лежащего внутри понятия. Прологи паллиаты «показывают» события, как бы перенося их из города в город; но прологи трагедии (Еврипид) «излагают» события футурально, вопреки всякому смыслу. Известно, сколько провиденциальности в гомеровском эпосе; в монологах трагедии, нисколько не предназначенных к такой функции, найдены те же элементы (Б.Галеркина)[96], и нет сомнения, что трагедия провиденциальна не только в монологах. Я имею в виду и гному, и хоровые песни (типа «придет кара»), и агоны, и плачи, в которых бывают указания на будущее.

Гнома осталась анарративной, безличной, атемпоральной и лишенной сюжетности; она представляет собой всегда «вставку», не связанную с контекстом. Вышедшая из «показа» этоса, гнома получила дидактический, нравоучительный характер в эпических поэмах и близкой к ним элегии. Когда же гнома о нравах развилась в наррацию, гномическое, дидактическое нравоучение осталось при этой наррации как ее якобы обобщение («мораль»): появилась басня.

Между тем путь этики пошел совсем не так, как путь нравоучения. При возникновении религии стала рождаться и понятийная этика, то есть религиозная система, ставившая проблему добра и зла в аспекте не «нрава» природы, зверя или человека, а

исключительно отношения человека к богам, к обожествленной Дике-Фемиде и ее разновидностям. Античная этика занималась вопросами добра и зла не обобщенно, а конкретно: добра к кому? зла к кому? И ее первая постановка — к богам, к Установлению (Темис), к Правде (Дике). Прошедшее, Установленное — вот ипостаси, получившие этическое наполнение. Вся религия возникала как культ прошлого, раз навсегда установленного, как консервация умершего быта. Этика насквозь была пропитана этими воззрениями и, в свою очередь, пропитывала религию. Со временем и судьба душ на том свете стала решаться нравственным судом, нравственными критериями.

Религиозная этика порвала с этосом, со своим образным — имманентным — началом. Непосредственный показ «нрава» и рассказ о нравах отошли в балаганную этологию, в народную драму, в басню, в пословицу и изречения во все разновидности дидактики и нравоучения — в древние, до-понятийные виды фольклора.

Категория нрава заменилась в этике тем особым, чисто-античным понятием φρήν'а, точный смысл которого непереводим на наш язык. Френ — это состояние, в котором находится душа человека. Оно дается человеку от природы и не подлежит изменению — разве только в противоположную сторону. Под φρήν'ом грек понимал и душевную сферу человека, и разум, и сердце, и образ мыслей; в то же время φρήν — вполне конкретное понятие, даже соматическое, у лириков напоминающее двойника.

Античная этика судит вовсе не поведение человека, а только лишь состояние его φρήν'а (наглый ли, смиренный ли и т.д.). То, что в образе было этосом стихий, то в понятии стало душевными состояниями человека (ἤθη καὶ πάθη Аристотеля!).

Герои трагедии — это Дика и Гибрис, ставшие человеческой психикой; каждый герой — выразитель, носитель или Гибрис, или Дики. Понятие этоса совпадает в трагедии с понятием френа.

Трагедия ставит вопрос о соотношении божественного закона и человеческого френа; как ни различно отвечают на этот вопрос отдельные авторы трагедий, проблематика у них одна.

18

Основное, что сделала этика для появления будущей трагедии, заключалось в том, что она перевела физические, предметные категории в обобщенные и отвлеченные, в нравственные. Вся физическая природа стала в трагедии нравственной природой. Место животного занял человек, и весь он начал характеризоваться только этой нравственной природой. Его «френ» обратился в нравственный микрокосм. И хотя он еще не был человеком

вообще, а только определенным царем — героем или богом, его «этос» стал означать известные состояния, добрые или плохие, его психические сферы. Все содержание греческой трагедии коренным образом изменилось и обогатилось.

Этика преобразила функцию основной борьбы двух центральных антагонистов. Из поединка мифологических добра и зла (света—мрака, жизни—смерти) борьба превратилась в моральное столкновение двух религиозно-этических сил или тенденций (правоту и неправоту перед божественным узаконением). Отходя все более и более от образной конкретности в сторону понятийного отвлечения, такая борьба двух идейных начал приобрела черты последующего морального конфликта, а еще позже, у Еврипида, просто спора и словесной битвы, вызванной столкновением двух монолитно-противоположных точек зрения. У Еврипида же меняются позиции человека и́ божества, и моральная коллизия, сохраняя свою традиционную проблематику, выявляет правоту человека перед неправым богом.

Этика позволила трагедии показать столкновение микро и макрокосма как нравственных и нравственно-социальных начал, в форме человеческого поведения и психики, с одной стороны, и религиозно-нравственного миропорядка — с другой. Религиозный характер этой этики вызвал стандартное разрешение конфликта субъективного и объективного, понимаемых в нравственном смысле: классическая трагедия всегда давала победу объективного, победу Правды. Именно благодаря этике единая греческая драма окрасилась в два различных жанра: страсти праведника и победа правды сделались трагедией, страсти гибриста и победа кривды — комедией. Гибрис трагический принял характер морального, религиозно-нравственного бесчинства.

Решающее для трагедии значение внесла этика в понимание того результата, который приносит борьба двух враждебных начал. Мифологический переход мрака в свет получил значение нравственного перерождения, нравственного просветления. Понятие, родившись из люстрационного образа, дало новое значение «чистому» и «оскверненному», грязному, — значение этическое. И хотя классическая Греция знала еще не отвлеченный, аристотелевский «катарзис от аффектов», а очищение от скверны, хотя моральный катарзис заключался в чисто-физическом, посредством омовения рук, очищении, все же этика придала катартике новое, психологическое значение. В мистериях «скверна» носила световой, физический характер, но перекрыт он был моральным значением, потому что иначе как через образ понятие не строилось. И в трагедии, несмотря на сохранение физического, ритуального очищения зрителей, вся сюжетная перипетия исходила из идеи нравственного катарзиса: гибрист терпел по-

ражение, заблуждавшийся просветлялся. Нельзя, однако, забывать, что на катартике заложены и лирика и трагедия одинаково; но то, что в лирике носит характер мифологического образа, ставшего тематическим мотивом (падение со скалы светил или героев, тонущие города или герои, рождение и утопание островов и т.д.), то в трагедии обратилось в понятия этического порядка (сбрасывание и гибель гибриста, кара за нечестие). Этическим стал и мимезис, уже полностью слитый с культовой катартикой. «Псевды» сделались «богопротивными» носителями лже-идей, богоборцами и богохульниками, носителями псевдо-правды. Одержимые неистовством и дерзостью, они являли собой моральную скверну, гибель которой приносила очищение.

Главный религиозно-этический тезис об агоне двух антагонистических моральных начал и о нравственном очищении лег идейной основой, на которой стала воздвигаться вся проблематика греческой трагедии. Идея религиозно-нравственного катарзиса вела за собой торжество макрокосма, — как ни различно показывали его трагики, до Еврипида включительно, у которого этот макрокосм одерживал Пиррову победу.

Этика преобразовывает весь образный материал трагедии, возводя его в новую смысловую, и уже понятийную, систему. Мифологические представления о судьбе, роке, смерти получают новое значение. Судьба и смерть, становясь моральными категориями, не сами по себе интересуют трагика; проблема в том, за что смерть, каким образом человек сталкивается с судьбой, как он живет и чувствует, в чем проявляется сила «непреложного». Трагедию уже не занимают боги, хотя они продолжают в ней действовать. У нее свой новый пантеон, чисто-моральный — Дика, Гибрис, Фемида, Мойра, Ананка, Пепромена, Ата. Показательно, что они не принадлежат к официальному сонму богов вроде олимпийских, а восходят к фольклору, представляя собой ряд образов судьбы-смерти во плоти. Выше я говорила, что этика почти не коснулась античных богов, а лишь Дики и Гибрис преимущественно. Они стали нравственными началами френа в человеке и даже в боге.

Все эти до-религиозные, «народные» воплощения Доли и Правды сохраняют и в культовой этике свою женскую (материнскую) форму. Выше я говорила о них как об архаичном, до-культовом и до-дионисическом действующем лице архаичного сценического обряда. Женский хор воплощал их и пел о них в первом лице («я-мотив»). Эти до-религиозные божества, уже убранные из персонажа, принимают в ранней трагедии форму понятий о судьбе и божественной законности, о моральном миропорядке. В поздней трагедии, у Еврипида, они уже не тяготеют над сюжетом; на их месте появляются официальные, законченные олимпийские боги, которые и вершат сюжет.

В понятийно-этической системе трагедии изменяется значение даже смерти. И она перестает быть физической категорией. Смерть есть нечестие и святотатство; смерть есть вина, вслед за которой идет кара. Возмездие за вину перерождает героя.

Понятие о смерти сливается с понятием о роке — неодолимой и неотвратимой мрачной стороне судьбы. Это уже судьба в культовом понимании, но не в былой земледельческой семантике Земли. Здесь «рок» вызван страхом и ужасом, чувством зависимости от сил, властвующих над человеком. Понятие о «жизни» и «рождении» наполняется тоже этическим содержанием. Два былых, предметных образа, организовавших начало и конец всякого мифа, — смерть и жизнь — в этической ткани трагедии становятся катартическими категориями — виной и возмездием. Ата и Аластор — исконные основные фигуры трагедии, превращенные религиозно-этической мыслью из мифологических персон в понятия роковой пагубы и кары.

Греческая трагедия отличается, скажем, от культовой драмы Востока своим понятизмом, а от средневековой драмы — своей образной конкретностью. Особенность ее в том и состоит, что все ее этические понятия насквозь мифологически-образны. И потому внутри идей о жертвенной функции катарзиса находится образ козла отпущения, а чисто-этические категории справедливости, вины, возмездия возникают из образов бушующей природы, типичных для античных эсхатологии и космогонии. Этот мифологический генезис трагедии лежит в нетронутом виде в поэтических образах мелики (ветры, штормы, вихри, непогода, морские бездны), иногда в виде действующих непосредственно на сцене разрушительных стихий (как в «Прометее»). В сюжете, в этом позднейшем и понятийном продукте мысли, те же силы обращены в моральные категории.

Часто приходится слышать, что сюжеты и «героика» трагедии находились в преемственной связи с эпосом. Это неверно. Этизация ставит между ними межу. Что же касается до гомеровских сравнений, то их компоненты — звери, стихии, растительность, бытовые вещи — совпадают и с компонентами трагедии, и формально, и с точки зрения их мнимой реалистичности; однако трагедия ставит их в новый смысловой контекст и в новую смысловую конфигурацию, заставляя их служить религиозно-нравственным идеям.

Генетическая природа греческой трагедии (и в том числе хор) представляет собой не пласты ее прошлого, а внутренний и неотъемлемый состав всего ее наличного целого. Без этой основной фактуры не образовалась бы вторая природа трагедии, этическая, которая только на базе первой могла подготовить своеобразие греческой трагедии.

6. Эстетические проблемы

1

Греческой трагедии, чтоб сформироваться, нужно было и все то, что составляло ее генетическую природу, и новый фактор, который придал бы ей своеобразие, — я имею в виду ее художественность.

Путь у греческой трагедии был долгим в становлении, но коротким в завершенности. Она просуществовала лишь несколько десятилетий. И то и другое объяснялось чрезмерно специфическими условиями ее жанрообразования. Как вся греческая литература, она возникала не из художественной преемственности, то есть не из предшествующего драматического искусства, которого до нее не было, а непосредственно из старого мировоззрительного наследия плюс новые принципы мышления, объективно приведшие к возникновению художественного жанра драмы. Греческая трагедия — это первая трагедия в мировой истории литератур, феномен самобытный, сложившийся исторически и потерявший свою сущность сразу же, как только исчезло острое своеобразие его предпосылок. Неповторимой оказалась специфика самой греческой трагедии. Но как художественный трагический жанр греческая трагедия явилась началом истории всей будущей мировой трагедии и «драмы» в узком смысле слова.

Чтоб понять эту отличительность, нужно сопоставить греческую трагедию с древневосточной или фольклорной драмой. Многое сближает и их между собой, и трагедию с фольклорными драмами или с драмой первобытных или нецивилизованных народов. Однако, какую аналогию мы ни возьмем, везде перед нами окажется в противоположность греческой трагедии драма в до-литературном, до-художественном состоянии — либо фольклорная, либо культовая. Народный (низовой) театр в своей основе до-понятиен; он всегда «комичен». Жанр трагедии никогда не бытует в народном театре. Трагедия — плод личного искусства, субъектных понятий, а потому и явление литературы.

Борьба света с мраком, доброго бога со злым, светлого героя с драконом тьмы — вот содержание древневосточной драмы. Это еще мифология, прошедшая через культ и принявшая культовый характер. Древний Восток так и остановился на религии и отчасти на религиозной этике. Греция же пошла далеко вперед. Она создала помимо религии и этики еще и совершенное искусство.

Конечно, без культа и религиозной этики была бы невозможна и греческая трагедия, но культ и этика сами по себе не создают трагического жанра. Там, где культ служит фактором

драмы, появляется нечто вроде «страстей господних», и только. Между тем дионисическая драма в Аттике V века уже не просто религиозная обрядность, не те сикионские пассии, которые некогда перешли от Адраста к Дионису и Меланиппу. Дионисическая драма в Аттике V века есть искусство.

Религиозно-этические понятия, бесспорно, сыграли очень важную роль в формировании греческой трагедии. Они дали новое содержание общественной мысли Аттики на рубеже VI и V веков. Но дело все же не в этом, так как конкретное содержание могло бы быть и иным, например политикой, что мы и видим в других случаях. Значительно важней уже то, что в античный период становления понятий новая форма мышления возникала не самостоятельно, а как измененная функция старой образной мысли. Это относилось и к этике. Еще в V веке ее проблемы не ставились в отвлеченной форме философского или научного обобщения. Они сливались с проблемами религии, искусства, позже — политики и философии. Вместе с тем, какую форму они ни носили бы, их природа была фольклорной, и представляли они собой переработанный понятиями фольклор. Характерно, что греческая этика росла из своей нерасторжимости с религиозными представлениями и требовала связи с культом умирающих и воскресающих богов; она сама была еще очень близка образно-мифологическим концепциям.

Фольклорность религии и этики — черта глубоко специфическая для Греции. В силу этой фольклорности религия утверждалась посредством драматического обряда, а не догматики, этические же задачи решались с помощью искусства, а не трактата. Другими словами, религия и этика становились новыми, понятийными формами того самого, что составляло их генетическую природу как мифологически-образных систем и в чем они совпадали с драматическим, до-религиозным фольклором. Вот почему религиозная обрядность представляла собой драму со звериным хором, с агоном мучимого и мучающего животных, с перипетией перехода мрака в свет и смерти в жизнь. И потому-то этика стала разрабатываться на зверином и аграрном материале.

И все же, несмотря на ведущую роль этики в понятийном генезисе греческой трагедии, этика так же не была фактором жанрового своеобразия трагедии, как и культ.

Лучше всего это видно по той разнице, какая существовала между трагедией и таинствами. Вот в таинствах культ и культовая этика сыграли роль фактора. Трагедия же, как ни была слита с культом, как ни заквашена на этизме, оказалась «светским» жанром, видом искусства.

А ведь ничто не было так сродни трагедии, как таинства. Там и тут происхождение визионарное, зрительное, основанное на

игре света и мрака, на смотрении, на показе. Там и тут донарративное, драматическое воспроизведение. Агон подлинного и мнимого там и тут. И трагедия и таинства возникали из мимезиса и катарзиса. Но трагедия пошла по тому же открытому зрительному пути, что и лежавший в ней народный мим, — по пути демократического, широкого зрелища. Мистерии, напротив, недоразвились до драматического жанра, перешли в культ и замкнулись в нем. Они были доступны только для избранных, и приобщение к ним связывалось с большими процедурными трудностями. Заключенный в основе мистерий древний световой эпидектизм был полностью преобразован культовой этикой. Зрительным актам был придан закрытый характер «таинства», религиозной глубокой тайны. В этом состоянии они застыли.

Путь драмы был иной. Открытый и всенародный характер сценической обрядности не дал ей замкнуться в закрытый культовый институт. Одна ее линия продолжала бытовать в низовом театре, вовсе не подвергаясь влиянию религии. Другая прошла через культ Диониса, который оттого и вобрал ее, что сам имел такое же происхождение, как и она.

«Мирское» (условно говоря) начало сказалось на формировании драмы более решительно, чем вторичное культовое. Ее главным действующим лицом осталась гражданская община — и как вне-актерский, чисто-гражданский исполнитель, и как коллективное лицо, изображавшее горожан и даже рабов — простую человеческую массу, но не богов, не героев, не царей. К этому древнему коллективу религия прибавила божественного покойника — протагониста в форме двоицы или троицы актеров, то есть сакральное лицо, которое должно было воплощать бога, или героя, или царя. Эти актеры назывались перво-, или второ-, или третьеборцами: «борьба» уже означала сценическое состязание. Назывались актеры и лицедеями. Индивидуальности ни у актеров, ни у хора не было. Они носили маски.

Сценические представления сохраняли свой «мирской» характер и в факте литургий — поставке и устройстве хоровых состязаний за счет граждан, что составляло общественную повинность, — и в том, что ведал театральными состязаниями архонт-эпоним, представитель высшей светской власти в отличие от архонта-базилевса, ведавшего культом, и в самом факте состязаний, характерном не для культа, а для общественных институтов.

Актеры поставлялись государством, но не гражданской общиной. Сперва первый актер был и автором трагедий, и учителем хора: три автора-актера состязались друг с другом. Таким образом, индивидуальный характер трагедии, делавший ее началом искусства, засвидетельствован уже этой состязательностью

отдельных личностей, которые больше не были простыми исполнителями трафаретных импровизаций. Они не только сами сочиняли разработанное содержание для готовых схем и не только разыгрывали ими же сочиненное, но еще и добивались превосходства друг перед другом, что требовало искусности и личных умственных качеств. Недаром греческий язык, еще не имея термина для общего понятия «искусство», называет искусство «искусностью» (τέχνη) и наделяет этим качеством богов-демиургов, творцов.

Античное искусство возникало в таком мышлении, которое было основано на отличии и связано с индивидуализацией, порождающей неповторимость мысли и средств ее выражения. Оно не могло быть, подобно фольклору, безличным, то есть стандартным, хотя и доходило бы до позднейших веков в анонимной форме.

В фольклорной драме творчество еще носило коллективный характер. В фольклорный период как думает один, так думают все, и все, что ни изобразил бы член коллектива, совпадало бы с умственными возможностями всех остальных членов. Фольклор — это массовое творчество, как и религия — мировоззрение массовое; фольклор и религия — антиподы личного начала. В фольклорных произведениях не могло быть того, что создается личностью, — ни общего замысла, ни определенной идеи, ни подчинения частей целому. В лучшем случае они могли иметь кусок сюжета, без начала и конца, без пропорции его с другими кусками на эту же тему; могли иметь готовые схемы, готовые маски — действующих лиц, готовые образы языка и т.д.

Несмотря на то что автор трагедии не виден и не выступает от своего лица (как, например, в комедии), все его произведение выражает его авторскую оценку и основано на его личных идеях и концепциях. Конечно, их меньше, чем в новой драме, и они заглушены обязательными схемами языка, структуры и композиции трагедии, даже самой тематикой, самими проблемами, больше того, и разрешениями проблем. Все дано трагику в готовом виде, все ограничивает его личное отношение к творимому им. Но и в таких пределах он уже полностью отличается тем, что его художественная личность строится только через его творческие возможности.

Начало греческой трагедии совпало с начатками индивидуализации в разработке древней обрядовой схемы и говорило, что массовое и групповое мышление позади.

2

Становление понятий было долгим, многовековым процессом, по-разному протекавшим в различных по условиям греческих полисах. У консервативных племен оно задерживалось, в Аттике VI—V веков широко продвигалось вперед, особенно в Афинах V века. С мифологическим мышлением было давно покончено, но, как я выше об этом говорила, понятия той эпохи еще заключали в себе не преодоленную конкретность.

При стабилизации познающего «я», отделенного от познаваемого «не-я», субъект уже настолько вырос, что смог начать конструирование — параллельно миру объекта — своего собственного, чисто-субъектного мира, со своей отдельной областью, со своими особыми законами. Помимо того что это было личностным миропониманием, в богатом интеллекте этот субъектный мир принимал форму как бы самостоятельного плана, не зависимого ни от какого объекта. Его основной функцией сделалось репродуцирование той самой действительности, которая якобы пассивно лежала в стороне.

Чем более развивалось сознание человека, тем объективней и глубже оно выражало закономерности реального мира, принимавшего в сознании человека характер углубления и обогащения его «я», то есть способов познания мира. Люди стали разниться друг от друга объемом и качеством своего миропонимания, и теперь у некоторых выдающихся людей появилась способность мыслить особым и специфическим мышлением, в котором границы познания более раздвинуты, чем у других людей той же эпохи. Оно проявлялось не повседневно и не при всех условиях, но чередовалось с общепринятым способом мысли — не потому, что у человека может быть два мышления, а потому, что обыденная жизнь насильно заставляет личность подчиняться своему шаблону и требует, чтоб все необычное заменялось обычным, сложное — примитивным. И в античности человек мог быть особым, то есть самим собой, только когда ему это позволялось.

Художественное мышление античности представляло собой мир субъекта, который обладал способностью не только быть наиболее полным для данной эпохи выразителем объектного мира, но и выделять из себя отдельную область этого отображенного в себе и вновь в себе воссозданного объекта. Античный художник уже мог находить в себе самом такой же мир действительности, как настоящий, но над которым он мог властвовать — переделывать его, заново конструировать, населять, уничтожать и т.д. Этот мир новой, субъектной действительности строился средствами своеобразного художественного образа и был иллюзорным, если иллюзию понимать не в психологическом смысле,

как обман, а в логическом, как преломление реальности в интеллекте. В противоположность фантому, этот мир иллюзии закономерно соответствовал действительности и функционировал как воображаемая действительность, верная подлинной, как второй ее план.

С познавательной точки зрения художественное мышление представляло собой такую систему, в которой субъект и объект понятийно сливались. Это значит, что факты действительности наиболее полно отображались в сознании художника, который воспринимал их в виде своего собственного, им самим созданного мира и претворял их в свое «я», перевоплощая себя в них и вновь отвоплощая их от себя в виде новых фактов действительности. Сознание художника не только воссоздавало вновь эти факты стороной их жизненных проявлений, но и проникало — с максимальной для своей эпохи верностью — в их обусловленность, а затем раскрывало ее в видимых формах, делая, таким образом, скрытое предметом глубочайшего познания. Психологически художник ощущал себя «творцом» такого же возможного и вполне объективного мира, как действительный, но понятого и вызванного к воображаемой жизни субъективным началом своей личности. Тут, конечно, не было ничего общего с реальной верой в тождество природы и общества, как это имело место при мифологическом субъектно-объектном мышлении. Античный художник отвеществлял свои представления в зримые, слышимые и осязаемые формы, и в этом глубоко личностном процессе попадал в самую подлинную объективность, которая организовывала все его сознание, выражала себя в нем и снова манифестировала в отвеществленных им фактах. От силы преломления объектного в субъектном и претворения субъектного в объектном, от степени выраженности этого единства зависело воздействие художественного произведения на зрителей, которые проходили через раскрытую в своем значении действительность и отраженно жили в ней, становясь пассивными соучастниками творческого акта и самой действительности, и воссоздавшего ее художника. Античное искусство было действенно, как сама действительность, но оно было еще действеннее действительности, потому что давало ее в сущностной выраженности форм.

Гносеологически, психологически и реально античное искусство являлось перевоплощением субъекта в объект, то есть мимезисом объективной действительности. Оно являлось действительностью иллюзорной, старавшейся «казаться» подлинной. Субъективные представления средствами чувственного воспроизведения давались как объективные.

3

Первой формой мифологического мимезиса служил такой образ, в котором субъект и объект считались едиными, но один из них казался другим, один из них был внешним «подобием» другого. Таковы в эпосе и балагане двойники вещей или героев (например, Патрокл, переодевающийся под Ахилла и «кажущийся» Ахиллом). Но уже в эпосе появляются экфразы и сравнения, где впервые пробиваются начала мимезиса художественного, осмысляемого еще наивно, конкретно, в виде «чуда», творимого художником. Так, на щите Ахилла и в многочисленных других эпических экфразах мертвый мир, созданный руками человека, неизменно выглядит «как живой». Экфраза — это первая сознательная репродукция жизни в художественном мимезисе. Подобно экфразе, на заведомой иллюзорности построены и эпические сравнения; их «как будто бы» говорит о неснятой, открытой иллюзии того, чего на самом деле нет. Сравнения прилагаются к явлениям жизни, но не искусства и не имеют в виду, казалось бы, мимезиса. Однако, когда они изображают человека как зверя, стихию или растение, которым человек «как будто бы» уподобляется, эпические сравнения содержат в себе понятийный мимезис, принявший характер отвлеченного подобия одного предмета другому. Так же понятийны и сравнения в лирике (Анактория, «как будто бы» луна[1]), скрывающие в себе ту же иллюзорность, с мимезисом одного явления под другое. Тут сравнение уже недалеко от метафоры, опускающей «как» и «как будто бы» между двумя связываемыми ею явлениями. В противоположность экфразе метафора не зрительна и не покоится на сходстве (подобии сделанного — живому), а в противоположность сравнению она пренебрегает всякой внешней иллюзией («как будто»). Метафора снимает всякое «как» своей переносностью. Например, «сокол мой ясный» значит «возлюбленный мой», но не «моя птица сокол» и не «возлюбленный, подобный птице, как птица, как будто бы птица» и т.д. В этой метафоре птица «сокол» оттого значит «возлюбленный», что в мифологической образности (но не в понятии, — ведь у сокола и возлюбленного признаки различны) «сокол» значило «солнце», «свет» (оттого, вопреки всякому реальному смыслу, сокол считался «ясным»), значило «небо» и мужское начало. При переносности значений одно начинает иллюзорно обозначать другое, исходя из старой смысловой связи. Метафора вместо «икса» говорит «игрек», причем этот «игрек» значит именно «икс». Чем поздней, тем иносказательность усиливается, принимая заведомо фигуральный смысл, что и создает символику, аллегорию, двусмысленность и т.д.

Классическая метафора возникает как непроизвольный результат становления понятий и находится еще в процессе своего поэтического рождения. Только в IV веке она перерождается в «фигуру», то есть, по существу, стабилизируется; ее начинают применять в ораторской прозе (в прозе, а не в поэзии!) «для украшения», и она принимает характер известного искусственного начала. Так намечаются пути будущего «стиля», искусственного словесного ансамбля. В классический период такого «стиля» еще нет.

Если б не было метафоры и не было мимезиса, искусство не могло бы возникнуть. Точность фактов, копирование, отсутствие «выдумки» и индивидуализации привели бы к фотографии, когда технически ее еще не могло быть, и к документу, путь к которому шел тысячелетиями, переплетаясь с мифографией. Что же касается фольклора, то без метафористики он был обречен оставаться у всех народов одинаковым, безличным и бесперспективным. Главное достижение классического искусства заключалось в том, что оно переводило действительность в другую категорию, в категорию человеческого воображения, в область «кажущегося» и «возможного», которое, в силу большего совершенства понятий, наиболее полно и объективно раскрывало в субъекте все свои стороны и измерения. Античное искусство впервые стало показывать некий «икс» объективной реальности в виде «игрека» некой субъективной интерпретации, вся цель которой была направлена на то, чтоб уверить в ее подлинности оригиналу. Мимезис, таким образом, был заложен в самой природе метафоричности мышления, как метафоричность — в природе искусства. Подчеркиваю, что я все время имею в виду объективную иносказательность метафоры — ту переносность смыслов, которая создавалась в процессе возникновения понятий из мифологических образов.

Транспонация объекта в субъект и воспроизведение в субъекте отраженного и выраженного в нем объекта приняло в античном художественном сознании специфические черты. Эта специфика полностью объяснялась тем, что художественные понятия классической Греции рождались из мифологических образов и еще не были эмансипированы от них даже в такой, хотя бы, степени, как это имело место при эллинизме, уже не говоря о Риме.

Обычно под поэтической метафорой имеют в виду метафору языковую, перенесенную в поэзию. Мне никогда не приходилось встречать в научной литературе проведения отличия между метафорой «вообще» и поэтической метафорой, между метафорой внутри античности и всякой другой, лежащей за пределами Греции и Рима. Все дело, между тем, именно в этом отличии.

4

В субъектном формообразовании объектного иллюзорный мир представлял собой как бы самостоятельную чувственную действительность, зримую, слышимую, осязаемую, в которой пространство, время, причинность были организованы субъектом, но в полном соответствии с объективностью: здесь протекала определенная жизнь, взятая со стороны событий и по отношению к существам, говорившим особым языком и проявлявшим себя в особом образе действий, мыслей и в реакции на окружающее и окружающих. То, что такая действительность вполне совпадала с объективной и являлась чисто-субъективным построением, составляло ее главную особенность. Ее объектная сторона ставила ее как бы выше художника, как бы отделяла ее от его личности и придавала ей функцию самостоятельного существования, игнорировавшего особенности ее творца. Но именно художественная индивидуальность усиливала эту степень объективности (степень познания объекта), и чем более мощи было в художественном гении, тем легче он лично мог быть забыт. Античное искусство являло собой понятийный субъектный мир, обобщающая сущность которого растворяла субъективность художника и придавала ей черты такого объективно-личного, что каждый мог находить в нем и свое «я», и полное «не-я». Но в нем была и своя историческая особенность: античное искусство — я имею в виду греческую классику — сильнее выражало категорию объектности, нежели субъектности. Это вовсе не значит, что классикам была недоступна субъективная сфера, или что она была бедна, или не умела выразить себя. Я говорю о гносеологически-субъектном: познание субъекта еще было пронизано объектом, из которого высвобождалось медленно.

Сказывалась эта особенность в том, что аттическая художественная литература начинала с такого именно жанра, который был наиболее отдален от субъективной сферы, — с драмы. Кроме того, античная драма носила в генезисе ритуальный, безличный характер. И в силу объектного преобладания над субъектным вся целиком генетическая основа драмы сделалась актуальным формантом трагедии; личное начало вполне зависело от определившей его, строго обязательной фактуры. Но этот процесс проходил непроизвольно. Греческий художник видел субъектное только через объектное; для него субъект был возможен лишь в форме объекта. Такова, например, пластика Фидия, в которой «я» художника поглощено стихией «не-я», верней, в которой вся сила его «я» сказалась в величественном построении безликого, анти-индивидуального, почти по-архаичному монолитного образа верховных божеств. Греческая скульптура, вообще,

рождает изображение человека из изображения бога. Но и боги греческого искусства — это не религиозные боги типа христианских. Вся античная стадия проходит под знаком перехода познавательного вйдения с внешней природы на человека — и в этом, а не в гуманности, суть античной «человечности». Хотя до эллинизма человек и не появляется в искусстве в своей прямой форме, но он уже стоит в центре мыслительного видения и в форме бога, и в форме героя. Не названный, он присутствует во всем, делая из античных богов — людей. Но это говорит о том, что греки смотрели на объект сквозь человека, а человека конструировали из объекта.

Драма сделалась первым аттическим художественным жанром из-за своей сугубой объектности. В драме герои, субъекты переживаний, выступают, как объекты переживаний. Они говорят сами о себе и сами себя изображают.

Тот факт, что сюжеты и персонаж греческой драмы были сперва не сюжетами и персонажем, а до-литературным, до-художественным явлением, имеет большое принципиальное значение; я сознательно возвращалась к нему на протяжении всей этой работы.

Когда драматург воссоздавал действительность, он не копировал ее проявления, но подвергал их полному пересозданию — и формально, и во внутренней взаимозависимости. Это вызывало новую компоновку событий, новое распределение черт действительности, новые условия ее существования. Сюжет драмы и был условным отрезком такой действительности, взятой в иллюзорном ее преломлении. Сознание художника репродуцировало вторую, иллюзорную, жизнь средствами сюжета как чисто-субъектного построения какого-то контекста событий, через которые проходил такой же иллюзорный, самим художником созданный, персонаж. Так возникал и автор как творец, как субъект своего собственного субъективного познания. Он выводил целиком из своего воображения произведение самого себя.

Но все это не произошло сразу, в готовом виде, само собой, как некое вне-историческое, нормативное, всегда верное самому себе явление искусства. В античности и автор, и сюжет, и персонаж рождаются на наших глазах, и, чем древнее, тем их природа объективнее.

Хор из граждан, участие современников в качестве действующих лиц драмы, непосредственное выступление автора в парабазе, лудификация присутствующих, называемых по именам, — все это говорит о том времени, когда вторжение в драму действительности заменяло последующий художественный вымысел.

Сперва трагедия не знала автора. Он сливался с первым актером и постановщиком. Пока не было личного творчества, авто-

рами («изобретателями») трагедии считались мифические Арион, или Феспис, или им подобные. Безличие автора сказывалось в том, что он мыслился боговдохновенным исполнителем роли или произведения, но не творцом; такой «автор» драмы еще был очень недалек от авторов эпических или лирических. Певцы эпопей и лирных песен относили свое творчество за счет богов, Муз и Аполлона. Даже ямб и элегия были настолько лишены индивидуализации, что мог сложиться феогнидовский корпус, в котором нельзя отличить Феогнида, певца с «лицом», от ему подобных.

Первоначальные лирический и драматический авторы имели много сходных безличных черт. Оба они агонисты, оба не «персонаж», но реальные лица, оба субъекты и объекты своих произведений.

Когда трагики начали состязаться друг с другом, в их распоряжении уже имелась обрядовая драма, приуроченная к культу Диониса. Однако и эта драма, несмотря на свой ритуальный характер, восходила к реальным институциям, каковы похороны, свадьбы, жертвоприношения и т.д. Подлинными (не персонажными) являлись не только авторы-исполнители или хоры из граждан, но и тематические события, воспроизводившиеся драмой. Вот почему в аттической трагедии V века появляется историческая тема. «Взятие Милета» и «Финикиянки» Фриниха, «Персы» Эсхила (восходящие к этим же «Финикиянкам») показывают, как в древнейших трагедиях действующими лицами и сюжетами служили еще реальные люди и подлинные события. Такие куски жизни, непосредственно вторгавшиеся в драму, объяснялись тем, что драма еще не полностью принадлежала искусству, что воспроизведение в субъекте действительности, составляющее основу художественного воображения, еще не стабилизовалось. Мир объекта преобладал над миром субъекта.

5

Изменение той или иной обрядовой функции, той или иной отдельной формы не могло сделать из обряда сценической игры. Драма, каков бы ни был ее жанр, создавалась в тот момент, когда обрядовое действо стало обращаться в «представление» самого себя, то есть стало ложиться сюжетом для «воспроизведения» того, что это обрядовое действо непосредственно «показывало». Дело было, следовательно, не в переделках материала, а в изменении характера мышления, переводившего этот материал в совсем новую категорию.

Огромна и принципиальна разница между «показыванием» и «представлением». В первом случае факт дается непосредствен-

но, во втором — он служит предметом для нового воссоздания. В обрядовых «показываниях» не заключалось ни пространственных, ни временных изменений. Так, когда Адонис умирал и воскресал, в обряде не давалась длительность времени, необходимая для реального протекания жизни, угасания жизни и возвращения к жизни: вместо «процесса» времени обряд оперировал двумя законченными, неподвижными «точками» вполне совершенного действия — смертью и воскресением Адониса. Это было не «время», а «вид» (говоря грамматически). Когда община передвигалась, неся из храма к морю изображение Диониса, обрядовое действо игнорировало разницу пространственного изменения. Оно фиксировало только две точки — храм—море, словно ничего промежуточного и не было. Всякое обрядовое «показывание» и «действование» являлось не процессом, а картиной.

Но еще не в этом главное. Обрядовое действо субъектно-объектно. Его участники переживают судьбу того, что́ действенно изображают. Например, даже при маскировании они стремятся изменить свой аспект, слиться или казаться собой же в другом виде. Но чтоб сделаться сценической игрой, обрядовое действо должно обратиться в «объект», воспроизводимый «субъектом». В данном примере с маскировкой — «играть» — это значит положить в основу воспроизведения само маскирование, перевести его из состояния субъекто-объекта только в объект. Это и порождает иллюзорность и миметичность категории сознательного «уподобления» («словно», «как будто бы», греческое ὡς). Комедии Плавта прекрасно показывают этот понятийный переворот. Сюжетное действие «Казины» представляет собой былой свадебный обряд. То, что когда-то было ритуальным маскарадом (переодевание — мимезис подставной невесты под подлинную новобрачную), стало в комедии литературным «сюжетом», то есть тем же ритуальным действом, но обобщенным до размеров любого подобного события, возможного в любых тождественных случаях с любыми находящимися в сходных ситуациях лицами, лишь с одной разницей — ритуал есть нечто реальное, сюжет «о» ритуале — заведомая умственная фикция.

Понятие не только разграничивает образную комплексность, но изменяет познавательную сущность явлений, обращая мир конкретной «вещности» в категорию умозрения. То, что конкретно, реально изображалось в обряде, получает обобщенное, освобожденное от предметной конкретности, отображение в художественном сознании. Обряд перестает быть самодовлеющим «действом», но приобретает каузальный и финальный характер «причины» или «цели» иллюзорного действия, верней, «для» действия. У него появляется функция заново создаваемого воображением «объекта», и это «новое» заключается в отторжении его от

«субъекта» в качестве предмета, наблюдаемого со стороны и отвлекаемого от ему одному присущей конкретности, способного стать «сюжетом», то есть последовательным (опричиненным, мотивированным) умственным построением событий. Субъект, «воспроизводящий» это действие, уже не слит ни с самим действием, ни с его предметом. Он сознательно «уподобляет» себя действующему лицу сюжета, что говорит о дистанции между ними. Он уже не участник обряда, а исполнитель. Он актер.

Драма возникает, когда вместо реальных лиц, событий и мест действия появляются персонаж, сюжет и декорации. Персонаж — это иллюзорные действующие лица, требующие иллюзорных воплотителей, актеров. Коренное различие между актером и хором не в численности. Хор греческой драмы — это до конца гражданский коллектив, в то время как актеры — люди специальной профессии. Конечно, и хор «играет», но кого? Местных или чужеземных жителей, членов общины-племени, но никогда не героев, не персонажа. Напротив, у актеров всегда есть «роли», и только героев.

В трагедии автор, отделенный от актера, глубоко скрыт за протагонистом и хором. Если он, как еще Эсхил, выступал на сцене, играя первую роль, то своего лица он не выявлял. Автор трагедии (даже во времена раннего Эсхила) уже растворялся в персонаже, им созданном. Но хотя его не было видно, именно в трагедии он и возникал: только аттические создатели трагедии умели давать жизнь произведениям, в которых лично уже не участвовали и исполнителями которых больше не являлись. Это был огромный шаг вперед по сравнению с лириками. Трагический автор знаменовал явление такого жанра, в котором события могли излагаться невидимым лицом, «как бы» объективно, «словно» в жизни. Я имею в виду повествовательную прозу, где «кажущееся» отсутствие автора становится категорией стиля. В трагедии оно усиливает миметику, обращая драму в «мимезис действительности». Тут нет еще желания «обмануть» зрителя, заставить его поверить, что перед ним находится подлинность. Мимезис носит объективный характер «художественной» правды, которая есть вымысел, соответствующий действительности, есть возможная действительность. Софистическая теория «обмана», выросшая из практики народного театра с его иллюзионизмом, была в понятийном отношении более поздней, чем трагедия (хотя они функционировали в одно и то же время)[2].

Внешний мир, где разыгрывались трагические события, обозначался декорациями. В таком виде, как они у нас, древность их не знала. Одна декорация — задней стены с тремя дверьми — была постоянной. Изменения мест действия вносились периактами, то есть особыми примитивными стендами с двумя-тремя

вращающимися стандартными изображениями местности; эти изображения поворачивались нужной стороной по мере надобности. Действие происходило перед дворцом по преимуществу, но и перед храмом, алтарем, могилой; если же нужен был ландшафт, то периакт оборачивался с изображением гор, моря, реки и т.п. Такие декорации еще не преследовали целей зрительного обмана, а тем более обольщения; они были еще не бутафорией, а, подобно сюжету и персонажу, иллюзорной обстановкой, действительностью, преломленной в художественном сознании. Но сюжет и персонаж, обобщавшие события и людей, получали в трагедии глубокое раскрытие, в то время как природа продолжала сохранять свою объектность и не принимала форму «пейзажа».

6

Современный балет, несомненно, произошел из акробатики. Но что от нее осталось в балете? Характер «фигур», внешняя форма танца. На этой основе стало воздвигаться новое и разнообразное содержание. Акробатика сделалась структурой танцевального и пантомимического образа.

Не то было в античности. Выше я говорила, что «Казина» воспроизводила свадебный маскарадный обряд. Тут, казалось бы, то же соотношение между фактурой и построенным на ней новым содержанием. На самом деле разница громадна. Балетный артист, делая одни и те же фигуры, может ими выражать любовь Джульетты, ревность Заремы, горе Сандрильоны, мечты Параши. В «Казине» же действенный сюжет воспроизводил в другой форме только то самое, что и лежавший в нем свадебный маскарад. В балете об акробатике и помину нет, хотя все зиждется на ней и вышло из нее. Античные сюжеты представляли собой понятийную форму тех мифологических образов, которые тут же в них и присутствовали. Какое художественное произведение античности мы ни возьмем, оно окажется построенным не на свободном индивидуальном замысле («фантазии»), а на образно-мифологической фактуре, обязательной для данного жанра. Поэтому содержание античного художественного произведения всегда таково же, каково оно и в предуказанном ему образно-мифологическом его костяке.

Этим объясняется факт, поразивший меня еще при изучении греческого романа, сюжет которого совпадал с мифологическими мотивами, скрытыми за именами героев романа (Текла, Фальконилла, Стронгулий[3] и т.д.): то, что лежало внутри романа (мифологический образ), было тождественно самому роману (понятие).

Тождественно в формальном отношении, но различно в качественном.

Я говорила выше и о том, что только субъектно-объектный обряд заключает в себе полное тождество действия и его содержания. Если человек надевает на себя шкуру зверя, то он и есть зверь. Не так в искусстве. Восходящий к погребальному образу сюжет о смерти «якобы» умирающего героя не есть ни его настоящая смерть, ни интерпретация похорон. Тут все дело только в причинах, которые привели героя к гибели, и в переживаниях героя, изображенных в их проявлениях. Три отличия кладут водораздел между драмой обрядовой и художественной: качественность (опричиненность, мотивизация), иллюзорность («якобы») и изобразительность средств (проявления событий и психики), всецело относящаяся к личному мастерству. То, что было в обряде семантической самоцелью (пойти в процессии, вкусить от божества, окунуться в воду и т.д.), то служит в античном искусстве предметом нового воспроизведения в другой форме, понятийно-обобщенной и «якобы» объективной, но на самом деле субъективной.

В основе греческой драмы находилось обрядовое действо, в основе ее персонажа — участники обряда, в сюжете — мифы, в декорациях — внешняя природа. Однако это был не обряд, а драма, не участники, а персонаж, не миф, а сюжет, не природа, а декорации.

Конкретности перевозникали в художественном сознании в виде явлений нового умственного порядка. Они становились объектом понятийного воспроизведения. Это раз. А второе, они принимали заведомо «вымышленный» характер, то есть переводились в иллюзорный план. Сама античность наивно считала искусство «фикцией», старавшейся «подражать» действительности. Она была объективно права в том, что ее искусство возникало из мимезиса как акта мышления.

Античное искусство было возведением факта в новую для факта категорию. Безлично-коллективное, бескачественное и конкретное становилось личным, качественным и обобщенным. Как понятие на образе, художественное мышление росло на мышлении мифологическом, хотя вовсе было не им. Но историческое своеобразие греческого художественного сознания заключалось в том, что действительность была для него опосредствована стоявшим между реальностью и поэтическим восприятием мифологическим образом. Поэтическая мысль смотрела на действительность сквозь него. В силу этого присутствие в греческом искусстве мифизма не говорит о мифологическом характере этого искусства, хотя мы не можем ни отрицать в нем мифологической образности, ни проходить мимо ее значения.

Античное искусство не копировало действительности, а само воссоздавало ее, исходя из предшествующего мировосприятия, которое частично сохранялось внутри художественного произведения в виде костяка, а частично фигурировало тут же в другой форме, понятийно-обобщенной. Это предшествующее мифологическое мировосприятие отлагалось в трагедии в виде структуры (агоны, перипетии, плачи, уходы и приходы, стихомифии и т.д.), с одной стороны, но с другой — в виде всего того содержания, которое понятийно возникало из этой структуры.

Таким образом, греческий художник не пересаживал в свое произведение кусков действительности. Он не переносил в поэтическую речь языковых метафор. Он все это воссоздавал в новом качестве, в новой познавательной функции.

7

Я уже говорила, что своеобразие античного художественного мышления — построение поэтических представлений на базе мифологической образности — объясняется тем, что возникновение античного искусства вызывалось и совпадало со становлением понятий. Но, возникая из понятий, античное искусство на этом не останавливалось. В отличие от других идеологий искусство репродуцировало действительность, то есть оперировало со стороной ее проявлений, которые вторично воспроизводило в виде таких же внешних форм, но изобразительного порядка. Понятийный характер художественного мышления вовсе не делал искусство сухой теорией. В основе античных понятий лежал образ, который не давал им обращаться в голые абстракции. В своей главной, репродуцирующей функции античное искусство опиралось на эту образную основу понятий. Но в мышлении художника образ носил уже другой характер, не старый мифологический, а новый понятийный. Его сущностью стали обобщение и «окачествление». В понятийности заключалось отличие поэтического образа от мифологического.

Пере-воссоздание объекта в иллюзорно-чувственные формы приводило к мышлению такими образами, главной функцией которых являлась изобразительность. В этом мимезисе огромную роль играл внешний образ, служивший носителем и выразителем идей художника, то есть его анализирующей и обобщающей мысли в чувственном ее проявлении. Такой образ не имеет ничего общего с мифологическим, хотя и продолжает носить его чувственную форму. Мифологический образ, результат пространственного мышления, воспроизводит предмет в плоскости, в пространстве. Художественный образ, рожденный понятиями,

воспроизводит предмет в идее. Внешний образ раскрывает идею в виде сжатой ее концентрации и несет на себе главную смысловую тяжесть.

В мифе морфология есть семантика. В искусстве форма концентрирует содержание, передает его сущность, выражает его специфическими средствами внешнего образа. Художественная форма не является, как морфология мифологической семантики, орлом или решкой смыслового содержания.

Созданный понятиями, еще не освобожденными от безличного мифологизма, античный художественный образ только лишь стремится к наибольшей качественности. Но в нем пока не все факты значимы, верней, они неодинаково значимы в различных частях одного и того же произведения. Так, например, в скульптуре классического периода тело еще «идеально», то есть лишено индивидуальной характеристики, но зато динамично и полно выраженности, в то время как лицо остается безучастным; известна история изображения в пластике глаз, волос, ног, позитуры, сперва не вовлеченных в поток качественной окраски. Так и в классической драме, трагедии и комедии действующие лица еще монолитны, еще лишены психического колорита. Но и внутри отдельной трагедии мелические части резко отстают от речитативов. В них много деталей, совершенно нейтральных по значению, а то и бескачественных. Их квази-повествовательные песни показывают путь к качественности, овладеваемой путем преодоления мыслительной тавтологии.

Понятийная природа античного художественного образа требовала, чтоб его цели были направлены на качественность и обобщение. Дать как можно больше выражения обобщенному качеству предмета, расширенному значению предмета, характеристике предмета — вот в чем теперь заключалась задача образа. Он должен был стать чувственным выражением отвлеченного. Но его историческая специфика заключалась в том, что то отвлеченное, которое он призван был выражать, — понятия — само носило в себе непреодоленную конкретность. Это вызывало особый характер античного художественного образа. Он мог становиться чувственным выражением только такого отвлеченного, которое еще включало в себя чувственное. Это его ограничивало и приземляло, укорачивая его смысловой объем. Но это же придавало ему особую пластическую силу, я бы сказала, силу повышенную, не превзойденную в других исторических условиях.

Античный художественный образ заключал в себе такой смысл, который был и многократным — и единичным, и обобщенным — и буквальным, и распространенным — и однозначным. Так, Софокл давал драму о Филоктете — об определенном герое одного из мифов. Этот миф, этот герой были узки по зна-

чению. Но в сюжете софокловской трагедии дело вовсе не в Филоктете. Кому тепло или холодно, что Филоктета бросили на Лемносе? Если б Филоктет был Адонисом, и его ранил бы зверь, или если б Адониса покинули на Лемносе (мог же там «трагически» очутиться Гефест) — над судьбой бога поплакала бы община, и только; сам этот факт по себе имел бы самодовлеющее значение. Но в художественном отображении узкий факт получал обобщающую широту. То, что с Филоктетом обошлись коварно, превратило его пребывание на Лемносе в глубокую драму, и даже не в одном религиозно-этическом плане, но еще шире, в драму поруганного человека. В античном искусстве больше конкретно-филоктетовского, чем, скажем, у Шекспира. Героем трагедии не мог быть человек, сюжетом о нем — социальная реальность. Это должен был быть непременно конкретный миф, в котором действовал конкретный герой. В противоположность Шекспиру миф и «герой» не представляли собой условностей традиционного литературного стиля («готового сюжета»), но имели в мышлении Софокла реальное значение, значение исторического факта.

Подобно сюжету о Филоктете, каждый художественный образ античности, говоря об отдельном, узком, условном факте, имел в виду и нечто другое, широкое, общезначимое и безусловное; этот образ относился по смыслу к чему-то иному, не к себе. Художественный образ всегда есть иносказание, и, где нет иносказания, там нет искусства. Но трагедия «Филоктет» гораздо больше содержит в себе конкретного мифа о герое Филоктете, чем «Гамлет» — истории датского принца из хроники Голенштедта[4]. Мифический Филоктет воспринят Софоклом объектно. Мало того, что для него этот миф звучал как реальность. Те моральные проблемы, которые он ставил в «Филоктете», были для его мысли одеты плотью именно Филоктетовской истории, но не истории Аякса или Эдипа, — в то время, как Шекспир мог избрать для своих обобщений любой сюжет. Внедрение конкретности в отвлеченную мысль драматурга было специфично для художественного мышления классической Греции. Это была одна черта его специфики. А вторая, обусловленная первой, заключалась в том, что художественный образ, уже будучи функцией понятия, обобщал только семантику, которая лежала в мифологической его подоснове. Вот это и давало картину, которую изучали все научные мифологические школы XIX века, начиная с братьев Гримм. Они констатировали, что античный поэтический образ есть образ мифологический. Это было верно по отношению к формальной стороне дела, но неверно по существу.

8

Понятие, как и образ, не постоянная величина, а историческая, социально-изменяемая. Понятие, как и образ, на протяжении всей истории мышления изменяло свой характер и свою взаимосвязь с образом.

Античное понятие возникало даже структурно в мифологическом образе; оно росло из образа. Его история — это история его освобождения от мифологического образа, от тех законов мышления и от той семантики, которые оно должно было преодолевать и разрывать. Но такой разрыв произошел уже после классической эпохи, начавшись при эллинизме; Аристотель знаменует время отвлеченного понятия, эмансипированного от конкретности мифологического образа.

В классической Греции понятия еще не имели собственной функции, хотя их зависимость от образной семантики начинала получать тенденцию формальной. Художественное мышление с познавательной точки зрения обогащало понятие, извлекая из него все его самые прогрессивные черты: возможность отвлечения, обобщения, квалификации. Формой этих новых сторон понятия становился поэтический образ. Античное понятие, в отличие от последующего (нужно вспомнить средневековый оголенный понятизм, породивший схоластику мысли) — античное понятие создавало отвлеченность через конкретность. В художественном мышлении классической Греции оно продолжало функционировать в образе, передавая ему свои былые функции; но характер образа стал полностью изменяться. Теперь этот новый («поэтический») образ, наделенный понятийными чертами, обращался в иносказание понятия, как раньше понятие было иносказанием мифологического образа; на таком иносказании и строилось античное искусство. Это была и новая форма познавательного мимезиса. Отображение объективной действительности опосредствовалось воспроизводящей природой образа: в античном художественном мышлении понятие не просто воспринимало качество явлений, но и превращало его в форму, «воплощало» его в виде внешнего образа. Под внешним образом я не понимаю наружности людей и предметов. Только современное мышление умеет довести внешний — наружный — вид явлений до полного единства с внутренним их своеобразием. Еще Сарра Бернар в роли Федры выглядела француженкой, а классицизм выводил античный персонаж в костюмах Людовика XIV Наше, современное сценическое искусство вовлекает все аксессуары в раскрытие внутреннего образа. Декорации, костюмы, грим, миметика, игра красок и светотени — все это сейчас является носителем смысла, заложенного в пьесе, потому что наше мышление

настолько творчески развито, что обращает категорию внешнего в смысловое качество. Перед античностью стояла другая задача. Она еще только рождала понимание качества и «внешнего образа» в нашем смысле пока не знала. Ее актеры носили маску, были одеты в неудобные, стандартные одежды, стояли на котурнах в застывших позах. Говоря об античном внешнем образе, я имею в виду чувственное оформление образа в целом, но не один его наружный вид.

Но я возвращаюсь к своей мысли. Античный поэтический образ был иносказанием понятия. Семантическая связь между ними еще не была расторгнута. Говоря образом, античный художник думал понятием. Поэтический образ делал отвлеченное чувственным. Но оговорку нельзя забывать: в самом античном понятии и в его «отвлеченном» находилось много конкретного, степень преодоления которого зависела от исторической эпохи внутри самой античности. Многозначимость понятия поэтический образ выражал чувственной формой, через частность и единичность. Понятия о действительности он переводил в чувственные изображения, в понятия в виде образа. Так создавалась «художественная» иллюзия, то есть иллюзия не всякой действительности, а только особой, раскрытой и познанной. Искусство становилось самостоятельной идеологией с характерной для него «вторичностью», то есть «воспроизведением», с «опосредствованием». Художник, отображая действительность, отодвигался от нее, переносил в чистый субъект, обращал явления в «образы» этих явлений, в их идейную и идеальную сущность, «подражал» действительности. Это был мимезис не просто иллюзии под реальность, но уподобление творческой силы, уже добытой субъектом, противолежащему объекту. Становление искусства было становлением субъекта. Через него совершалось познание объективной действительности. Поэтический образ и давал это познание действительности через ее другую форму — через субъект.

И тут опять-таки античность имела свои исторические ограничения. Прежде всего объект еще не был для нее чем-то противолежащим. Степень «отодвинутости» художника от реальных явлений была еще недостаточна, и потому (как я выше говорила) образный, поэтический план пересекался «сырым», не переведенным через воображение материалом. Однако это вовсе не означало реализма. В реализме-то и велика роль образного обобщения; напротив, его нет в фольклорном театре (как балаган, цирк и пр.) с его непосредственно-врывающимся бытом. То же нужно сказать и о познавательной стороне художественного мимезиса в античное время. Иносказательность античного поэтического образа ограничительна. Так, античный скульптор создает

статуи богов или людей и выражает ими только конкретные образы. Напротив, современная пластика дает образы с обобщенным иносказанием. Скульптурное изображение Медного всадника имеет значение, далеко выходящее за пределы портрета Петра Первого, сидящего на не-укрощенной лошади. Изваяния новейшего времени — это скульптурные метафоры, говорящие об идеях, свойствах, характерах, выраженных в формах; они дают большие и общезначимые смыслы. Такова же разница между античной и современной архитектурой. Мы видим перед собой постройки, передающие идеи эпохи и даже идею данного здания, в то время как античность не шла дальше атрибутивной характеристики (например, отличие храма Зевса от храма Аполлона). Иная пропорция и между познавательным мимезисом античного искусства и современного. Новейшая поэзия стремилась создать субъектный мир самодовлеющим, поглотившим мир объекта; искусство конца XIX и начала XX века, уже не удовлетворяясь одной метафоричностью, передавало символику мысли. Искусство античности не умело создавать качество в виде формы; в античном качестве было много «вещества». Собственно, если б мы не имели датировки стихотворения «Белеет парус одинокий»[5], или скульптуры «Спиноза»[6], или картины «Запорожцы»[7], — мы никогда не отнесли бы их к античности, и вовсе не по признакам реалий, а только по углубленному фону мысли, допускающей символику иносказания. Античность этого не знает. Она описывала корабль на море, давала замечательные портреты (и то не в классический период), рисовала при эллинизме помпеянские фрески. Но иносказательность тут была плоскостная, одноплановая, без символики смыслов, свойственной позднейшей мысли.

9

Пока сценическое действо основывалось на хоре с его «я-мотивом», пока автор сливался с протагонистом, трагедии как художественного жанра не было. Не было и связного сюжета. Автору нужно было отойти от «я-мотива» и обратить его в сюжет «о» лицах и событиях, не имевших к автору никакого отношения. Ему следовало создать расстояние между собой и предметом своего изображения — перестать быть Сафо или Гомером, которые были и субъектами и объектами самих себя. В этом и заключалось величайшее познавательное значение искусства. Трагик должен был максимально (для своей эпохи) растворить свое «я» в объекте и дать его в новой форме, значение которой оказывалось тем действенней, чем авторское «я» носило более

обобщенный характер, далеко оставлявший позади конкретность узкой авторской личности.

С этого времени мифологический образ стал фигурировать не сам по себе, а вторично, в воспроизведении, в категории объекта, которому «подражал» (в античном смысле) субъект, вновь создавая такой же образ. Поэтическая метафора получила субъектную и субъективную природу. Она сделалась продуктом личностного репродуцирования. Однако античная специфика сказывалась при этом в зависимости поэтического образа от мифологического, в семантической связности поэтической метафоры, в преобладающей роли объекта.

Языковая метафора слагалась непроизвольно и безлично; это была единственно возможная для античности форма возникавших понятий. Но метафора в поэзии изменяла и свою функцию, и свою природу. Она рождалась в личном замысле как средство выражения личной, субъективной мысли. Она имела цели и задачи, превращаясь в поэтическое средство. Художественная мысль углубляла ею и расширяла смыслы, но преимущественно пользовалась ею для обобщения, суммируя и подчеркивая качество. Поэтическая метафора становилась понятийной по своей основной функции, осознанной личным сознанием (в смысле понятийной активности сознания, «сознавания», но не искусственности и нарочитости). Автор мог сделать выбор метафоры и приложить смысл ее иносказания к любому из своих образов, тем самым уточняя или обобщая свою мысль, смотря по целям контекста; только, при этом, понятийное иносказание поэтической метафоры не должно было расходиться с конкретным смыслом заключенного в нем мифологического образа (например, Кассандра в «Агамемноне» Эсхила называет себя θυροκόπος[8], спрашивая, «промахнулась ли она или попала в цель, как некий стрелок»[9], — поэтическая метафора «стрелка» и «стучащего в дверь» дает здесь фигуральный смысл, верный мифологическому образу «смерти со стрелами», «стрелка» и «θυροκόπος»). В античной поэтической метафоре отвлеченное значение понятия всегда находится в зависимости от конкретной семантики мифологического образа и никогда от нее не отрывается. В этом смысловая связанность и предельность античного поэтического иносказания, его «приземистость», невозможность для него расширенных и символических смыслов.

Античная поэтическая метафора есть осознанное иносказание. В этом проявляется субъектность личной мысли. Когда вместо «Феб», трагик говорит «пророческая скала»[10], вместо «преисподняя» — «прибрежный луг»[11], мифологический образ получает характер поэтического образа, потому что он взят не в конкретном значении, а в фигуральном, и выбран сознательно, для усиления смысла, нужного контексту.

Приведу один пример, очень далеко лежащий от античности. В языке древних и новых народов существует метафора «восхода» и «захода» солнца: ее создало мифологическое представление о солнце как живом существе, которое «ходит» по небу. Такая языковая метафора употребляется всеми нами. Но, когда Горький дает ее в контексте «солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно»[12], ее значение становится обобщенным; здесь она означает «время» во всей его беспредельности. Однако между тюрьмой и временем нет никакой мифологической связи. Чем понятие развитей, тем свободней метафора, тем ее иносказание не замыкается никакой связью между конкретностью и обобщением. Для нас отдают пошлостью традиционные условия метафоризации («руки, как лед», «пламенный привет» и т.д.), в то время как античность не умела мыслить иначе, чем традиционно.

Начиная с XIX века понятийная мысль стремилась расширить до максимума свободу иносказания. Пушкин изложил историю Петровской Руси, мощь которой крепла в опыте тяжелых войн, одной метафорой: «Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат»[13] Что было в логическом и формальном отношении общего между этими двумя конкретными фактами? Ничего. А между тем поэтический образ являлся тут иносказанием многих сложных понятий, в своей единичности и конкретности уводивших к громадному обобщению и многозначимости. Такой образ был невозможен в античности ни по объему обобщения, ни по свободе сочетания иносказательного смысла (шведы — молот, меч — государство). Античный художник мог создать такой параллелизм образов только в том случае, если б семантика понятия и образа была одинакова. Нарочно возьму образ «молота» в античной поэзии, у Анакреонта. Певец говорит: «Эрос опять ударил меня, как кузнец, огромным молотом (топором), искупал меня в ледяной пучине»[14]. Но Эрос и есть кузнец; он воплощает огонь и воду смерти; он и есть ледяная пучина. Эрос бьет огнем, окунает в ледяную бездну. Фигурально: страсть мучит Анакреонта, лишает рассудка, приводит в отчаяние, бросает в жар и холод. Этот фигуральный смысл тесно связан со смыслом мифологическим и зависит от него. Здесь иносказание есть просто та же мифологическая семантика, конкретность которой «перенесена» на отвлеченность понятия. Получилось обобщение образа «страсти». Поэт придал ему субъективный и шутливый характер, изменив его функцию и тем самым его смысловое содержание. Между тем у Пушкина «тяжкий млат» ничего общего не имеет с испытаниями войн или со шведами; это особый мыслительный план, параллельный другому, — отождествление понятия образу. Никакой общей семантикой они не связаны.

Для поэта XX века обобщение при помощи общих понятий утратило свою силу: общие понятия успели показать свою ошибочность, так как они обнимают и объединяют однородное по формальному признаку, но разнородное по существу («народ», «свобода», «демократия» и т.д.) Новейшие поэты стали прибегать к обобщению посредством введения параллельного к данному явлению образа, хотя бы он был взят из совершенно другой области (Тютчев: «О, бурь подземных не буди, — под ними хаос шевелится!»[15] Сердце уподоблено земле, страсти — первобытному хаосу). Поэтическое обобщение стало исходить не из признаков предметов, а путем обращения к совсем иному, через различное. Здесь общность достигается не формальная, но основного смысла. Она открывает все самое существенное в предмете, сразу неприметное, не покоящееся на «признаках» и дающее бесконечную возможность вариаций. Другими словами, новейший поэт обращается именно к различным формам того же самого смысла.

Закрыты ставни.
Окна мелом забелены.
Хозяйки нет[16]

Это означает: «Ленский умер». Такое иносказание снимает оба частных случая (смерть Ленского, отъезд из дома хозяйки), делая их всеобщими.

Чем дальше от античности, тем больше отходит поэтический образ от конкретизованного понятия и от его семантической обязательности. В современной поэзии образ стремится и вовсе порвать с понятием как с устаревшей формой мысли — даже с таким понятием, которое уже абстрактно и не «давит» на образ.

Но античный поэтический образ еще не мог иметь в силу внутренней семантической связанности того расширительного значения, которое выходит за пределы формы. Он был лишен поэтической символики и дальше переносности значений, то есть внутренней зависимости смысла понятия от смысла мифологического образа, не шел («море бед», «огонь страсти», «плод гибрис — колос пагубы, из чего пожинается многослезная жатва»[17] и т.д.). В этом его историческая познавательная ограничительность.

10

Иносказание создало поэзию, и европейская лирика долгое время избегала говорить прямыми смыслами. Мысль облекалась в фигуральную форму. Поэт говорил о женщине со страстями: «Не называй ее небесной и от земли не отнимай»[18]. Язык избирался

особый и приподнятый, образы — традиционные, стилистически подражавшие такой античности, которой, в сущности, никогда не было.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...[19]

Чем поэт был посредственней, тем его поэтическая техника больше основывалась на внешней фигуральности, как на приеме стиля, тем дословней, понятийней, он понимал «иное сказывание»:

Люблю я цвет лазури ясной:
Он часто томностью пленял
Мои задумчивые вежды...

Европейский лирик так же перелагал понятия в образы, как античная лирика — образы в понятия.

Когда хор говорит «бесплодная болезнь» (ἄκαρπος νόσος)[20], он имеет в виду мор, не способный дать живые ростки жизни, то есть «плод» в буквальном значении. Это мифологический образ, получивший некоторое обобщение — обобщение поэтического эпитета, в котором присутствует и единичный буквальный смысл, и его расширение. Но, когда мы говорим «бесплодная работа», нам и в голову не приходит думать о растительном «плоде». И у нас это языковой образ. Но он полностью стал понятием. Смысл у него настолько переносный и абстрактный, что ни о какой образности не может быть речи.

В греческой литературе происходит еще только становление поэтической метафоры (как и сюжета, персонажа, автора и т.д.). Но этот процесс совершается не в лирике, а в трагедии.

Одна линия лирики допускает вторжение непосредственно-бытовых тем, еще не прошедших через отображение в образе. Алкман говорит:

Вот семь столов и столько же сидений,
На тех столах — все маковые хлебцы,
Льняное и сесамовое семя,
И для детей в горшочках — хрисокола[21]

Или:

Три времени в году, — зима,
И лето, осень — третье,
Четвертое ж весна, когда
Цветов немало, досыта ж
Поесть не думай...[22]

Такой же констатацией единичных фактов является известный алкмановский фрагмент, принимаемый модернизаторами за

прототип «Горные вершины спят во тьме ночной» — стихотворения, полного обобщающей символики, неведомой для античности:

Спят вершины высокие гор и бездн провалы,
Спят утесы и ущелья,
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,
Густые рои пчел, звери гор высоких
И чудища в багровой глубине морской.
Сладко спит и племя
Быстролетающих птиц[23]

Отсутствие обобщения и переносных значений характерно для всех греческих лириков до Анакреонта; ямб вырос на совершенно реальных инвективах, направленных против реальных лиц. У одних, как Сафо, поэтические факты могут быть прекрасны, у других, как Гиппонакт, они отталкивают нас, но во всех случаях лирики имеют в виду единичные, только данные факты, без «заднего фона».

Анакреонт ближе находится к способности обобщать, чем его сотоварищи по лире и флейте; он вводит ряд метафор. Так, он говорит в переносном смысле о силе Эроса (я выше приводила этот фрагмент), ударившего его топором и погрузившего в ледяную воду. Образ этого же бога, бросившего в него алым шаром[24], образ мальчика, который держит на поводу его сердце[25], образ прыжка с Левкады и барахтанья в море[26]— они имеют фигуральный смысл и представляют собой метафоры, то есть иносказания мифологических конкретных представлений в понятия. Но это не просто метафоры, а метафоры поэтические: певец свободно выбирает их, ставит в контекст своих песен, сознательно выражает ими свои поэтические понятия. Анакреонт не верит в молот или огненный шар Эроса. Он вовсе не думает, что вожжи мальчика держат его сердце. Ему прекрасно известно, что со скалы он не падал и среди волн не метался. Для него это «образы» явлений и предметов, но не сами явления и предметы. Возможно, что божество обладало в глазах Анакреонта способностью бить человека своим огнем или льдом, что страсть вызывалась «привязанностью» (в буквальном смысле!) сердца к сердцу, что люди должны от неудачной любви бросаться со скалы в море. Но независимо от таких воззрений «Левкада» для Анакреонта есть обобщенный образ неразделенной любви. Такими же обобщениями являются «молот», «ледяная пучина», «вожжи», «шар из пурпура». Они передают в концентрации весь ход мыслей Анакреонта, выражая его личные понятия и окрашивая в качество такие нейтральные мифологические образы, как «эрос-скала-камень, падающий в воду», «эрос — ледяная бездна» и т.д. Понятия Анакреонта принимают чувственную форму «якобы»

конкретных предметов, на самом деле ими не являясь; в своем иллюзорном характере они воссоздают действительные явления и предметы. Но Анакреонт и не претендует на их достоверность. Ему нужен только их фигуральный смысл, но отнюдь не прямой. Весь центр тяжести лежит для него в иносказательной функции тех самых образов, которые для Сафо или Архилоха звучали бы буквально и могли бы казаться таковыми и самому Анакреонту вне его поэтических задач.

Анакреонт оттого и получил отклик в европейской поэзии, что был первым в европейском смысле поэтом. Но поэзия, лишенная иносказания, Архилохов, Сафо, Алкеев и других осталась очень специфичной антикой и не пошла дальше Рима. Гораций не то чтоб преобразил ее, но претворил в новых методах поэтической мысли и ничего от нее не оставил, кроме тематики и отдельных образов.

11

Хоровая лирика построена по преимуществу на мифологической образности. Однако не следует думать, что если она хронологически древнее хоровой мелики в трагедиях, то и форма у нее архаичнее. В античности хронология своеобразно ведет себя: не в последовательном порядке, а передавая одни и те же древние представления в обработку последовательно-различных эпох. У трагиков V века можно поэтому найти в неприкосновенности глубочайшую архаику. Но это с одной стороны. С другой — в античности идет по-особому и самый процесс жанрообразования. Здесь жанры искусства далеко не синкретичны. Уж не говорю, что пластика обгоняет литературу, которая до эллинизма так и не рождается, и что литература обгоняет живопись, живопись — музыку. Но и внутри до-литературных — «мусических» пока еще — жанров лирика успевает достичь апогея и угасания прежде, чем возникнет трагедия. И хронология, таким образом, у каждого жанра своя, особая, не совпадающая с общей хронологией всех мусических жанров. Лирика находится в дряхлеющем состоянии, когда появляется на свет трагедия. У них иные социальные предпосылки, иной племенной характер. В хоровой лирике и в монодии, в лирике речитативной мы видим сравнительно развитую форму не в пример хоровой мелике трагедии, консервирующей фольклорную архаику. Алкман и Ивик пользуются компарациями, как и элегики типа Мимнерма. Но их сравнения еще очень близки мифологическому параллелизму. Как жанр, проживший большую жизнь в течение столетий, хоровая лирика получила новейшие (для своего времени) раз-

витые формы, с которыми могли бы спорить только образы элегиков.

У Алкмана краткие сравнения, как я говорю, очень недалеки от параллелизма: чувствуется, что мифологические образы господствуют над понятиями. В парфениях девушки еще находятся на зооморфной грани. Если Симонид видит в состязающихся конях ипостаси героев, то Алкман делает из состязающихся девичьих хоров агоны «якобы» кобылиц. Его сравнения девушек с животными и светилами содержат больше прямого смысла, чем фигурального.

То же можно сказать и об Ивике. Но вот что интересно: Ивик говорит в хоровой песне не о третьем лице, а о себе самом, точно сольный певец. У Алкмана речь идет не о «персонаже», а о реальных девушках. Симонид воспевает реального человека или коня, но не «персонаж». Лирика — тот жанр, где образный план еще не стабилизован, где события и люди не возведены поэтической мыслью в обобщающее иносказание. Здесь образы ближе к мифологизму, чем к понятизму.

Показательно, что речитативная, личная элегия пользовалась более совершенными методами мысли, чем ямб или монодия. Когда Мимнерм сравнивает человеческую жизнь с листьями деревьев[27], он дает в какой-то мере образное обобщение, но за этим обобщением чувствуется такая близость к двум мифологическим разновидностям единой семантики («цветение» и «увядание» жизни растения и жизни человека), что степень переносности кажется почти минимальной. У Феогнида ее больше. Мысль Феогнида понятийна. Она обобщает социальные явления, создавая монолитные и примитивные схематические суждения (бедные низки, аристократы — носители морального превосходства и т.д.). Когда Феогнид сравнивает себя с конем, у которого дурной седок, фигуральность его образа заключает в себе расширенный понятийный смысл. Его метафоры не так шаблонны, как у Мимнерма; они имеют личный, субъективный, осознанный характер, преследующий цели иносказания.

Развитие речитативной линии лирики за счет монодии указывало на деградацию песенной формы, уже не удовлетворившей понятийной мысли, и на актуальность форм, наименее зависимых от бедного музыкального канона. Понятия нуждались в каузализации и дискурсивных способах выражения; они тяготели к сужденчеству. Примитивная и однообразная музыкальная модуляция стесняла мысль.

Хоровая лирика — это первый в Греции жанр, создавший категорию «стиля», сразу начавшего переходить в стилизацию. Он характеризовался пере-обремененностью образами и подражал древнему фольклорному языку. И хотя его продолжали уже в

V веке Тимофей и Пиндар, а в IV — их эпигоны, хотя Тимофей был новатором и хоровые песни еще могли достигать совершенства, все же ничего нового они собой не представляли и перспектив не имели. Путь вперед был открыт только речитативу как форме наиболее гибкой для понятийного наполнения и почти эмансипированной от напевности, форме, уже державшейся почти лишь только на одномерности метра.

12

Трагедия показывает путь перехода от хорового мелоса с его мифологической образностью к поэтическим иносказаниям речитативов. Метафора возникает, как широкое явление, не в отдельных лирических произведениях, а именно здесь, в аттической трагедии. Если в лирике продолжаются, идя еще от эпоса, параллелизм и сравнение, то в трагедии, редко пользующейся сравнением, появляется много метафор.

Что фактором поэтической метафоры служит понятийная мысль, что именно трагедия, этот новый прогрессивный познавательный жанр, является родильным лоном метафоры, подтверждает та наглядность, с какой метафора еще связана в трагедии с загадкой.

В современном нашем мышлении каждая новая отвлеченная категория рождается нашими отвлеченными понятиями. В античности она всегда имела происхождение из конкретности. Поэтическая метафора Греции вышла из того переносного смысла, какой понятие придало мифологическому образу. Такой формой, носительницей двух конкретных смыслов, получивших со временем значение переносности, в фольклоре была загадка.

Выше я не раз говорила о роли загадки в генезисе трагедии. Она занимала свое семантическое место среди словесных агонов, споров и «прений», в форме так называемых «грифов». Напомню еще раз, что грифы были обязательны как раз в культе Диониса, сценического бога; здесь загадки и разгадки сопровождали обряд исчезновения Диониса, поисков его и нахождения[28]. Они имели, таким образом, отношение к страстям сценического божества, и были параллелью к обрядовому умиранию и оживанию. Хор, как мы знаем, вопрошал солиста или корифея, тот отвечал (я имею в виду и данные самой трагедии, и показание Полидевка, что некогда актер отвечал со сценического стола хору[29]); о страстном содержании этих вопросов и ответов мы осведомлены. Мне хочется привести еще одно доказательство в пользу вопросов и ответов. Часто хор «спрашивает» приходящего слугу или вестника, иногда протагониста и просит «рассказать» о трагическом

происшествии; монологический рассказ героя, вестника или слуги часто является «ответом» на вопросы хора. Что до «ответов» самого хора, то респонзитивная теория Кранца[30] достаточно обосновала проблему роли «ответов» и «вопросов» хора в происхождении стасимов, то есть «недвижных» песен трагического хора. Но меня в данном случае интересует не хоровая песня, а речитатив, в частности речитатив диалогического характера и стихомифия. Речитативные сольные «ответы» часто совпадают с «разгадками» на встречные «загадки». Такова, как я уже неоднократно говорила, стихомифия. Знаем мы и о том, что балаганные и бытовые шуты задавали загадки, а «шут» — исконное лицо народной драмы. Нужно вспомнить и о балаганных трансформаторах: ведь они старались представить одно другим, и фокус отличался от загадки только своим действенным и бессловесным характером. Принцип там и тут был одинаковый: «закрыть» смысл — «открыть» смысл, одну конкретность превратить в другую конкретность.

Как только один из этих двух конкретных смыслов загадки получал переносное значение, возникала метафора. Где же должна была рождаться первоначальная античная метафора? С формальной точки зрения — в диалогических формах, в стихомифиях, в драме тем самым.

Мы так и видим.

Греческая трагедия, как всегда, сохранила внутри себя черты своего архаичного прошлого. Характерен в этом отношении Эсхил, и особенно такая его древняя трагедия, как «Гикетиды». Главным действующим лицом, как известно, здесь хор. Состоит этот хор из девушек, ищущих у аргосского царя защиты от сыновей Египта, которые преследуют их насильственным браком. Но царь не решается на защиту, опасаясь вовлечь Аргос в войну с Египтиадами. Девушки воздействуют на царя мольбами, но когда мольбы не помогают, они прибегают к угрозе. Идет стихомифия между девичьим хором и царем Аргоса. В оригинале эта стихомифия по-обычному лаконична, но в данном случае ее недоговоренность переходит в таинственность и принимает характер настоящей загадки. Хор начинает с намека: у меня, говорит он, имеются повязки, пояса, обхваты одежды[31]. Царь понимает эти неожиданные слова в буквальном смысле. Он отвечает: «Это подходит скорей всего к женскому одеянию»[32]. Но хор продолжает еще загадочнее: «В них, знай, отличное средство»[33] Теперь царь начинает недоумевать: он уже просит объяснить, что эти слова значат. Однако хор твердит свое: «Если ты не противопоставишь этому одеянию чего-нибудь надежного...»[34]. Недоумение царя возрастает. Он перебивает: для чего же могут понадобиться пояса платья? «Украсить вот эти статуи богов новыми

изображениями»[35], — отвечает хор. Больше царь не может выдержать. Ему совершенно непонятно, что кроется за этой недосказанностью, и он восклицает: «Эта речь подобна загадке! Но скажи простыми словами!»[36]. И вот только теперь хор переходит к обычному способу речи, давая разгадку своим словам: посредством этих поясов и повязок девушки повесятся на статуях богов (величайшее кощунство, от которого может погибнуть страна).

Услышав эту угрозу, царь попадает в тупик. Им овладевают колебания, которым нет выхода. Хор ждет от него защиты, которая может погубить его страну в войне с Египтиадами, а если он не предоставит беглянкам убежища, те тоже погубят страну, осквернив ее своим святотатством. Фигурально отвечает и сам царь: «Вот со всех-то сторон непреоборимые обстоятельства! Многие беды наводняют, как река. Вошел я в эту бездонную пучину Пагубы, совершенно недоступную для плавания, и нет нигде гавани от бед»[37]

И хор и царь говорят иносказательно. В первом случае это «прение» двух сторон — вопрошающей и отвечающей. Одна из них «прячет» смысл; она его «открывает», «показывает» только в конце. Участники — хор и солист, что говорит о древности этих «прений»; стихомифия-загадка подчеркивает такую древность. Выше я приводила много примеров, когда хор и солист «прячут», «ищут», «находят» протагониста-героя, когда они «открывают» двери, «показывают» трупы, когда герои «скрываются» или «открываются» друг другу — обычно в сценах стихомифий. Вся трагедия проходит под знаком таких «разгадываний загадок», которые носят то предметный характер, то, наоборот, отвлеченный.

В монологе царя другое явление. Тут выступает подпочвенная мифологическая образность, отождествляющая состояние стихий и человека: темные силы природы, мрачные воды, пучины Пагубы, наводненные реки означают и гибель человека. Но понятие обращает эти образы в метафоры. Поэтический язык ничего не говорит в этой фразе о безвыходном положении царя, но только изображает водную пучину, лишенную гавани. Смысл не назван, но подразумевается; он возникает из иносказания, придающего отвлеченное значение конкретному образу «пучины»; однако самое это иносказание, самая его переносность предуказаны тождеством макро- и микрокосма (состояние стихий=переживание человека). Направленность, функция, идейная наполненность этой метафоры принадлежат Эсхилу. Для него сама эта метафора во всей ее традиционности служит объектом для воспроизведения в новом смысловом контексте; она обращается в факт сознательно-иллюзорный, имеющий свою особую вторичную природу.

Стихомифии утрачивали характер загадок-разгадок в момент появления понятий. Хотя обоюдность двух конкретных значений и была первой формой раздвигания смыслов, но подстановка одной конкретности на место другой конкретности не могла идти дальше загадки и фокуса. Но, как только вносилось понятие, загадка обращалась в иносказание и одна из конкретностей получала отвлеченное значение, обращаясь в переносный смысл второй конкретности. В данной стихомифии царю надлежит угадать, что такое «пояс». Загадка дальше этого не шла. Но понятие придало ей иносказательный характер. «Пояс» оказался переносным значением «угрозы совершить святотатство».

Замыкающая эту энигматическую стихомифию речь царя вводит метафору. И метафора здесь на месте. В понятийном монологе она порывает с загадкой, преобразуя ее в чистое иносказание.

13

Поэтический образ, выражая понятие, придает мифологическому образу жанровый характер — верней, он-то и обращает его в жанр. В этих же «Гикетидах» один и тот же образ бурной морской стужи-пучины, под влиянием поэтической мысли Эсхила, принимает различные жанровые черты. В монологе царя это была метафора заботы. В другом месте царь уподобляет свой план защиты девушек водолазу, который должен погрузиться в бездну зрячим и без опьянения[38]· сравнение, вся сущность которого понятийна, фигуральна. В устах хора тот же образ принимает форму заклятия. Хор молит, чтоб женихи, преследующие девушек по морю, погибли: «Пусть в буре-бьющем урагане, в громе и молнии, в дожденосных ветрах погибнут они, попав в свирепое море... и т.д.»[39] Говоря об Ио, о мести богов, о пагубном браке, хор создает из этого же образа гному: «От сурового ветра буря»[40] Эта гнома, как ни ясна своими словами, трудно переводима. Ее буквальный смысл значит «из тяжелого дыхания стужа», а смысл переносный — «несчастие приходит из-за злобы богов».

Но я возвращаюсь к метафоре, связанной с загадкой. У Эсхила можно найти любопытные места в «Хоэфорах» и «Агамемноне».

В «Хоэфорах» есть такая сцена. Слуга прибегает к Клитемнестре сказать, что Орест, которого все считали умершим, вернулся в дом и убил оскорбителя, Эгисфа, любовника Клитемнестры. Слуга колотит в двери, кричит о смерти Эгисфа, зовет царицу, поднимает шум. Выходит на крики царица. Начинается короткая, в две строки, стихомифия, прерываемая пятью строками и

замыкаемая стихомифией в две строки[41] Царица спрашивает о причине шума, поднятого на весь дом. Слуга отвечает: «Я говорю, что мертвые убили (убивают) живого»[42]. Но Клитемнестра моментально разгадывает ужасную для нее загадку. Она так и выражается: «Горе мне! Я поняла смысл этих загадок!»[43]

Слова слуги нужно сравнить со словами Ореста в заключительной сцене «Электры» Софокла. Эгисф думает, что перед ним лежит труп Ореста, а на самом деле это труп Клитемнестры, которую зовет Эгисф, чтоб вместе с ней насладиться зрелищем мертвого-де Ореста. Он не знает, что «мертвый» жив и стоит перед ним, живым, уже обреченным на смерть. Но вот античный Риголетто открывает покрывало и видит труп не врага, а любимой Клитемнестры. Теперь он понял, что попал в ловушку. Орест спрашивает его: «Ну что, чувствуешь теперь, что ты давно разговариваешь с живыми, словно с умершими?»[44]

Речь Ореста, как речь слуги в «Хоэфорах», двое-смысленная. По содержанию — это загадка; по форме — стихомифия. В «Электре» это даже больше, чем загадка, это фокус: ведь под покрывалом лежит, вместо одного, другое. И живой оказывается мертвым, мертвый живым. Точь в точь, как это бывает в паллиате. И недаром Эгисф, открыв покрывало, восклицает в изумлении и ужасе: «Что я вижу!!»[45]

Но этот фокус (действия) и загадка (слова) у обоих трагиков перерастают в поэтические иносказания. Огромный переносный смысл кроется в загадочных репликах Ореста, в восклицании царского слуги.

Такая же метафора на базе загадки имеется и дальше в «Хоэфорах». Орест уже убил Эгисфа; теперь он поднимает руку на мать. Агон матери и сына, «прение» смерти и жизни, дается в длинном словесном поединке — в стихомифии. Прежде чем ей начаться, Орест кричит матери, показывая на труп ее любовника: «Спи, мертвая, вместе вот с этим, раз ты любишь мужа вот этого, а кого тебе следовало любить — ненавидишь!»[46]

Здесь та же игра живого — мертвого, та же энигматика. Но поэтическое иносказание углубило ее до морального и психологического значения.

Возможно, что в фольклорном виде «зрелища» типа Орестей восходили к «прениям» и «показам», где живое и мертвое давались в мимезисе, одно «под» другое, то в закрытом виде, то в открытом. Вся трагедия переполнена стихомифиями, характер которых почти таинственный по сжатости, недоговоренности, умалчиваниям. Например, чего проще такие стихомифии, в которых одна сторона спрашивает другую о ее происхождении, родине, именах предков? Однако имя дается не сразу, а путем ряда последовательных вопросов и ответов. Такова эта обычная

по типу стихомифия и в «Гикетидах» Эсхила. Царь Аргоса приступает к опросу девичьего хора. Он задает... пятнадцать вопросов! И наконец в шестнадцатом, уже все узнав, добирается до последнего имени. «Открой мне, — говорит он, — в щедром слове имя и этого»[47] По-русски «открой» звучит отвлеченно, но в оригинале оно означает «отомкни», и в нем сохранен конкретный характер, относящийся к предмету, к вещи. Загадка замыкала и отмыкала, закрывала и открывала смыслы, подобно фокусу, который проделывал это с вещами. И стихомифия осталась в трагедии по-древнему энигматичной. Метафорический характер ей придало понятие. Оно же заставило трагиков переводить центр смысловой тяжести в стихомифию, которая стала оформлять всякого рода понятийные разгадки (сцены опознаваний и различного узнавания вроде того, как Эдип узнал истину о себе).

Загадка с ее «отмыканием» и «открыванием» примыкала к «откровениям» и «видениям». Она сделалась средоточием пророчеств (оракул). Все, что предсказывалось, было энигматично.

У Эсхила в «Агамемноне» Кассандра «видит» все, что произойдет в доме царя; а произойдут убийства. Об этом она и вещает хору сперва в загадочных выражениях, затем (если можно так сказать) в разгадочных. Она говорит: «Оракул не смотрит через покрывало, подобно новобрачной. В своем блеске он подобен солнцу, которое устремляется к восходу, чтоб, словно волна, выплеснуть к свету величайшее несчастье»[48] И прибавляет: «Впрочем, я больше не буду вразумлять загадками»[49]

Пока Кассандра пророчествовала в мелической форме, она говорила именно загадками. Ее речь в форме речитатива становится понятийной. Теперь не загадками говорит она, а метафорами.

Оракул мог быть сравнен с новобрачной, потому что оба они «закрывались» и «открывались» в буквальном смысле пологом или покрывалом, фатой. Но поэтическое иносказание придает этой конкретности фигуральный смысл. Так же метафоричен и образ солнца, уподобленный выплескивающейся волне. Наводнение есть образ мировой гибели; и солнце, поднимающее к свету роковые беды, так же эсхатологично. Кассандра говорит иносказательно. В ее устах идет речь не о гибели космоса, но о моральной каре дому Атридов. И так как Кассандра — пророчица, вся ее речь состоит из загадок, обращенных мыслью Эсхила в сплошные иносказания.

14

Античный поэт еще не может дать идеи в виде формы, то есть выражения значимости, обобщенной до идеи. Но понятие, которое иносказуется античным художественным образом, придает поэтическому смыслу многозначимость, воспринимаемую нами в категориях наших идей. В сущности, путь античного искусства есть путь к чувственной выраженности качества.

Гнома, вышедшая из пословицы, метафора, возникшая из загадки, эпитет, рожденный из существительного, и т.д. — это все вехи античного поэтического искусства, идущего к качественности.

В поэтическом инвентаре трагедии можно найти все явления фольклорного языка: повторы, анафору, сравнения, эпитеты и т.д. Формально — они те же; но их отличает иносказательный характер, которого фольклор не знает.

Мифологическая образность покоилась на тавтологии. Наоборот, понятие — на отличительности. Поэтический образ совершал в античности сложный путь от категории состояния к категории свойства.

Выше я указывала, что в до-наррации субъект продолжает находиться в страдательном состоянии, в состоянии «статуса», но не «акции». Такое мышление давало себя знать и в скульптуре, в застывших Аполлонах Тенейских и Корах, и в статичных формах архитектуры, и в послужном характере изваяний, всех этих кариатид, атлантов, рельефов, но параллельно и в неподвижном хоре трагедии. Актер в маске и в онкосе, на котурнах, изображал именно статус героя. Также был лишен качества и эпитет в трагедии, и ее рассказ, и сама характеристика героя. Квинтилиан говорит, что трагедия изображала «печальную Аэропу, жестокую Медею, обезумевшего Аякса, мрачного Геракла»[50] Но неразрывность одной какой-нибудь черты с определенным носителем этой черты представляла собой еще не понятийную характеристику, а мифологическую связь вещи и ее свойства, связь, по которой в основе явления или предмета находится его «сущность» (печаль, жестокость, безумие и т.д.). Это соответствовало маске. Фольклорные эпитеты — эти фиксации отдельных «признаков», возникавших, как я уже показывала, из тавтологии, — носили конкретный, неподвижный, аппозитивный характер. Каждый балаганный герой имел свою маску, и эта маска стандартизировала не только внешний вид героя, но и его «нрав». Из балагана в драму проходит «жестокая» Медея, «безумный» Аякс, «свирепый» Геракл. Из этих масок-нравов создаются впоследствии «характеры», и место таких «характеров» — комедия, непосредственно продолжающая балаганные традиции.

Эпитеты трагедии в противоположность метафоре находятся в песенных, хоровых частях. Тут у них атрибутирующая роль. Но, как я показывала (напомню определения-эпитеты типа «сжегшая головню»), сперва каждый эпитет тавтологичен предмету, который определяет, верней, к которому «прилагается». У него природа аппозиции. С познавательной точки зрения, это та же маска при конкретном носителе.

Но подобно онкосу или маске, надетым на индивидуального героя трагедии, эпитет в устах хора воспроизводит архаичную линию мифологической образности, не мешая ей выполнять и новую, понятийную функцию. Указывая путь к качественности, мелические эпитеты начинают определять предметы, придавать им (хотя еще лапидарно) свойства и характеристики. Поэтическая мысль расширяет содержание эпитета, превращая его из категории констатации в характеристику, то есть расширяя одну какую-нибудь его черту в сумму взаимообусловленных черт. Было бы совершенно неверно считать, что Медея, носящая маску «жестокой», показана Еврипидом только в жестокости. Прежде всего, ее жестокость вызвана тяжелыми обстоятельствами, которые оправдывают ее. Затем, Медея является умной, волевой, целенаправленной героиней, страстной в любви и ненависти, героичной от начала и до конца.

Но того, что делает с образом вся трагедия, еще не умеют делать мелические эпитеты. Они вполне сохраняют свой «античный» характер статарностей. «Поэтизм» этих эпитетов заключается в том, что они сами служат для трагиков предметом нового воссоздания в понятийном образе. Выше я приводила хоровые песни, в которых сложные эпитеты нагромождены друг на друга. Их субстантивная природа, их инкорпорирующий характер, их мифологическая бескачественность бросаются в глаза. Но в одном случае они призваны прославить изобилие Колона, в другом — красоту рощ Диониса, в третьем — неотвратимость рока. Античная поэтическая мысль не рождает новых эпитетов, как не рождала и новых метафор, но она относится к ним как к объектам, перевоплощаемым субъектным сознанием. Поэтический личностный замысел наделяет их общей контекстуальной качественностью, которой и заставляет служить.

15

Европейский поэт пользуется ритмами, словосочетаниями, образами для усиления мысли и формы, для активизации всей фактуры произведения, для «распределения мощностей». Он пользуется ими как способом художественного воздействия. Ев-

ропейскому поэту доступна, так сказать, воздушная перспектива, которая учитывает изменения света и цвета. Античный художник дает внешние контуры предметов, так сказать, в линейной перспективе. Вот почему, опять-таки, внешний образ очень актуален для античности: понятие говорит через него.

Внешний образ заменяет в античности характеристику: хром, кос, горбат, — значит, дурной, красив и строен, — значит, хороший. В драме актер носит маску, но его речи и поступки — тот внешний образ, который выявляет «френ» героя. Дерзкая речь и вспыльчивый поступок сразу рисуют нечестивца, и, наоборот, тон примирения и покорная скорбь говорят о положительности героя. Однако в греческой трагедии нет, как в ложноклассической, прямолинейных злодеев и последовательных воплощений добродетели. В каждом герое происходит борьба двух начал, и чаши весов достигают равновесия только в катастрофе. Античная поэтическая мысль всегда дает одно и то же в двух умственных редакциях, потому что понятие в Греции, у греческого трагика, есть понятийный образ. В этом разница между Эсхилами и Сенеками. Сенека уже мыслит однолинейно. Он не знает противоречия между понятийным образом и старой мифологической конкретностью. В новом искусстве противоречие держится борьбой идей и нового со старым. Сенека ни с чем не борется; он идет за древними образцами, но его мысль непроизвольно обращает его копии в нечто очень далекое оригиналу. Оттого трагедии Сенеки принимают безжизненный характер эффектной «декламации», но не искусства.

Внешний образ потому играет большую роль в трагедии, что через него происходит раскрытие основной идеи. Трагик обнаруживает свой замысел чисто внешне: он пользуется узнаванием, стихомифией, вестником, чтоб ими — через структуру — выявить содержание. Характер героя должен сломаться надвое, и тогда он прозревает (у Еврипида — посредством божества «с машины»), но внутреннего развития он не имеет. В этой ломке — «жалость», которая ведет к катарзису. Говоря с помощью внешнего показа, трагик характеризует средствами не только внешнего образа, но и внешнего предмета. Такой древний трагик, как Эсхил, дает характеристики семи вождей в форме различных изображений на их щитах. Доспехи «Аякса», лук Филоктета служат моральной завязкой трагедий и атрибуцией характеров двух героев. Эпитетность, качественная характеристика выражены трагиками в форме вещных атрибутов.

Но таков путь всей трагедии. От вещи к качеству, от протяжения к идее.

Соотношение маски и поэтического иносказания («жестокая Медея») дает себя знать во всем составе трагедии. Частично это

выглядит как непосредственное соседство двух форм мышления. Так, онкос, маска и котурны — это мифологический образ в неприкосновенности; но актер, носящий на себе эти вещи-личины, уже выражает личность героя, нрав его, образ мыслей, его нравственное существо. Таково же соотношение хора и солистов, песни и речитатива: образ рядом с понятием несет на себе функцию понятия.

Трагедия показывает, что качество явления рождалось не из свойств самого явления, но в виде функции явления другого, в виде приложения к чему-то другому. Возможность отделиться от одной данной конкретности и стать приложенным к обобщенному явлению изменяла природу конкретности и «переносила» на нее понятийный смысл. Мифологические образы не имели в трагедии самостоятельного значения: они продолжали скопляться только в самых древних ее пластах. Понятие, наоборот, стремилось порвать со всяким умственным гетто. Трагедия показывает, как понятие вылущивается из мифологического образа, освобождаясь от него путем переносности смыслов. Переносность же вовлекает в свою орбиту и мифологический образ, обращая его в средство иносказания.

Так шло внутреннее расширение смысла и эпитета, и мелики, и самой маски. Выше я показывала, как до-наррация приобретала понятийную функцию атрибута-«прилагательного» и относилась уже не к себе самой, а к сюжету: одно соседство с понятием обращало ее в другую категорию, вовлекая в иносказание.

Так преображался и эпитет, способствуя характеристике героя, сюжетной местности или ситуации. Так служила поэтическим целям и гнома: из фиксации единичного факта («от сурового ветра — стужа») она переходила в обобщенную пословицу с ее широким смыслом («от дурного происходит дурное»), а затем снова наполнялась узким, контекстуальным значением, обобщение которого шло в глубину данного примера («несчастье происходит по злой воле богов»). В поэтическом тексте гнома и узка, и обобщена до значения истины. Зевс погубил Ио: вот данный, узкий смысл. Боги — виновники многих людских страданий: вот обобщение. Однако поэтическое обобщение целиком несет в себе и конкретизацию; оно тем многозначимей, чем у́же, потому что поэтический образ есть иносказание отвлеченного в чувственном.

Метафора, эпитет, гнома и т.д. могут функционировать и вне поэзии, в речи. Поэтическими их делает контекстуальный смысл, то есть их место в законченном целом, где они являются частью взаимообусловленной смысловой системы, — другими словами, где они присутствуют не сами по себе, но вторично, как объекты воспроизведения, опосредствованные замыслом художника (идеей произведения в целом).

Против теории рудиментов я всегда выступала, но теперь могу сказать с уверенностью, что эта теория была особенно ошибочной по отношению к античности. Ведь то, что считалось рудиментом, то есть мертвым прошлым, утратившим жизненную функцию, по сути дела, представляет собой именно перспективные элементы, залог будущего поступательного движения мысли, фонд ее обогащения.

16

Если б греческая трагедия состояла из рудиментов, в ней столько находилось бы лишнего, что она утомляла бы не одних нас, но и самих греков. В ней, напротив, полная гармония частей и целого, и не только в смысле соразмерности, но и округлости, законченности. Она изумительно экономна. Малейшая деталь в ямбической части в ней значима. Все в ней существует для цели смысла.

Трагедию поистине нужно читать в университетских аудиториях, чтоб лабораторным путем обнаруживать сцепленность смысловых строк, значимость каждого синтаксического оборота, каждой ритмической единицы; ничто в ее структуре, композиции, в метрическом расположении, в характере, числе и построении отдельных строк — ничто в ней не асемантично. Носителями смысла являются даже такие чисто-формальные элементы, как концовки и начала речей или диалогов; как и чем кончается предыдущая сцена перед началом последующей, чем начинается новая сцена — все это имеет большое значение для развития пьесы.

Такая смысловая полноценность особенно сильна у Софокла. Логика объективного действия опирается у него на значимость всех промежуточных вех, среди которых построение ритмико-метрических форм и словесных смыслов занимает первое место.

Его «Трахинянки», проходящие под знаком невольного убийства и поруганной верности, открываются словами о смерти, о преисподней, о роковом сватовстве. Деянира, своей длинной речью начинающая трагедию, излагает самое главное для фабулы — историю любви к ней кентавра, бой за нее Геракла, печали своего брака с вечно отсутствующим мужем. Ее речь заканчивается упоминанием о заповедном письме, оставленном ей Гераклом[51] Слова о несчастье перекликаются с первыми словами служанки о горе и слезах Деяниры[52]; напротив, конец ее слов о сыне Гилле, который должен бы отправиться на поиски отца, совпадает с приходом Гилла и служит для Деяниры предзнаменованием удачи[53].

Во второй речи Деяниры, обращенной к хору, опять фигурируют печали этого брака и опять делается возврат к загадочному письму, к давнишнему предсказанию: Геракл или погибнет после последнего подвига, или беззаботно и спокойно проведет остаток жизни[54]. Сейчас роковой срок, роковая межа. Деянира трепещет от ожидания и страха. Последние ее слова о боязни «лишиться самого прекрасного из мужей»[55] оказываются произнесены в момент прибытия вестника. Служанка, испугавшись этого знамения, призывает Деяниру воздержаться от произнесения зловещих слов[56] Однако ведь они уже произнесены... Этот факт вплетается в развертывание сюжета и заменяет психологическую подготовку; рядом с нагнетанием фактических событий возникает еще один план, недосказанный, полный иносказательного смысла, неназванный, но мощный в своей неизбежности.

На первый, «человеческий», ложный взгляд кажется, что вестник принес радостное сообщение: Геракл жив, здравствует и движется победителем к родному дому[57]

С этого момента весь сюжет трагедии переходит в сплошное иносказание. Второй, неназванный план пересекает первый, стоит за ним, заслоняет его. Центр тяжести в нем.

Хор поет радостный пеан. Является глашатай Лихас. Он рассказывает о победе Геракла, полонившего Эхалию, и перед Деянирой начинают проходить порабощенные Гераклом женщины. Деянира еще не знает, кто такая Иола, кем она ей придется, но она обращает внимание именно на нее, жалеет ее, расспрашивает о ней. В этой сцене все иносказательно: молчаливая фигура Иолы, тревога Деяниры, смущение Лихаса полны второго значения, невысказанного, но главного, переводящего узкие, конкретные факты в план большой человеческой драмы в обобщенный смысловой план, в чувственное выражение идеи.

Чем более отнекивается Лихас, тем тревога Деяниры сильнее. Стихомифия между ними имеет свою архитектонику: две строки Лихаса в начале, две строки Деяниры в конце, по две строки Лихаса и Деяниры в середине — вопросы Деяниры, ответы Лихаса[58] Большой смысл построен этой метрической формой: за каждым словом агонистов лежит значение, пока еще не раскрытое сюжетом, но возникающее грозной силой на заднем фоне диалога. Деянира наконец обращается с вопросом и участием к самой Иоле. Та не отвечает ничем, кроме молчаливых слез. В этой немой сцене Софокл сталкивает две силы: царицу Деяниру, сострадающую своей тайной сопернице, и царевну, ставшую рабыней и наложницей мужа этой царицы. Обе они не властны над своей судьбой. Неведение Деяниры делает сцену ее сострадания трагической. Но трагично и несчастье молчаливой невольницы.

Эта трагическая линия подчеркивается вторжением первого, низменного плана: в дело вмешивается вестник, раб, принесший первую радостную весть. Он возмущен обиняками Лихаса. Его волнует его маленькая низменная правда. И он открывает ее Деянире, он уличает во лжи сострадательного Лихаса. С азартом он восстанавливает то, что утаил Лихас: Геракл пылает к Иоле страстью, и эта страсть заставила Геракла покорить Эхалию и добыть царевну[59] Дистихомифия в сжатой, «стреляющей» форме, путем вопросов и ответов, утверждений и возражений, дает возникнуть страшному, теперь уже раскрытому смыслу событий.

Деянира напряжена до предела. Ее любовь и верность поруганы, ее иллюзии разбиты. В третий раз она возвращается к истории с кентавром, который искал ее любви и, побежденный насмерть Гераклом, дал ей любовный эликсир. Теперь она решается омочить им плащ и отправить с Лихасом Гераклу, чтоб приворожить к себе мужа[60] Она лукавит с Лихасом, лукавит с Гераклом, но и Лихас с ней лукавит, как лукавит с ней Геракл. Все слова и все поступки героев двое-смысленны. Буквальное, низведенное до ничтожной фиксации, все время говорит иносказательным смыслом, вырастающим из этого ничтожного буквального.

Теперь, как только Деянира привела свой суетный человеческий замысел в исполнение, — теперь вступает в действие другая сила, которой на сцене нет. Она действует наперекор человеческому, она опрокидывает все замыслы и результаты. Упрятанный катастрофический смысл событий внезапно вырывается. Подготовкой к нему (хотя за кулисами он уже свершился) служит смятение Деяниры: она увидела, что клок шерсти, омоченный приворотным зельем, уничтожился и разрушил дотла то место, где был случайно брошен[61] Страшное подозрение овладевает Деянирой. Она опять вспоминает кентавра, возжелавшего ее, и его завет, который он, умирая, дал ей вместе с зельем: хранить этот любовный эликсир в самом потаенном месте, вдали от света и солнечного луча[62].

Дурные предчувствия и ужас Деяниры, только что высказанные, сразу же совпадают с приходом сына, который возвращается от Геракла. Такое совпадение усиливает зловещее развертывание событий. Впрочем, его роковой характер уже неотвратим. Зелье оказалось огненным ядом, и Геракл стал заживо сгорать в невыразимых муках.

Рассказ сына, проклинающего свою мать, — апогей трагедии[63] Деянира сломлена. Ее больше нет. Вся ее жизнь была сплошным ожиданием мужа. И она получила: измену Геракла, привод к домашнему очагу другой, страстно любимой женыналожницы, проклятия мужа и сына. Всем сердцем привязанная

к мужу, Деянира причинила ему неслыханные муки. Любимый, дорогой сын отрекся от нее. И, главное, она осталась неоправданной. Никто, кроме хора, не знал ее побуждений. Чистое сердце было принято самыми дорогими существами за сердце злодейки, какой не видел свет.

Софокл с великой поэтической силой заставляет Деяниру молчать с того самого момента, как сын кончил свой рассказ. Она не произносит в ответ ни слова. Потому что, в сущности, ее больше нет. Смерть — ее ответ.

Страшная, роковая сила вырвалась, пронеслась по дому Деяниры и Геракла; теперь ей надлежит заглохнуть. Выйдет наружу мелким бисером ряд заключительных фактов — опять внешних фактов. Но это не больше как развязка.

17

«Трахинянки» — не какое-либо исключение. Каждая трагедия, изображая драму людей, дает нечто совершенно другое: столкновение божественного с субъективным, расправу высших, стоящих над человеком сил с потугами человека. Но меня сейчас интересует не этическая, а эстетическая сторона дела. Никто так не «классичен», как Софокл (особенно в «Царе Эдипе», «Трахинянках» и «Филоктете»), в поэтическом умении создавать соразмерность целого и частей, в абсолютной значимости каждой детали, отвечающей общему замыслу пьесы, в построении смысловой сцепленности всех сцен, всех слов, всех ритмов между собой, опосредствующих один другого.

Художественная нормативность греческой трагедии заключается в ее иносказательности, в глубине разрыва между названным и неназванным, экспонируемым на сцене и происходящим за кулисами. Диапазон возможного у нее ограничен. Она не знает ничего, кроме роковой силы предначертанного. Но, ограниченная по содержанию своих идей, она велика по своему художественному методу.

Своеобразие греческой трагедии состоит в ее заведомой, открытой иносказательности. Я сказала бы сильнее: в ее доверчивой иносказательности, еще не умеющей оправдываться рациональной логикой. Иносказательность эта не напоминает Шекспира; ее характер всецело «античный», то есть исходящий из конкретного смысла мифа, на базе которого и создается переносность. Когда мы читаем Шекспира, весь объем его идей мы добываем из демонстрируемых им фактов. Когда мы читаем античного трагика, мы напряженно следим за идеями, которые смотрят из-за фактов, почти за их спиной.

В «Трахинянках» вина героини заключается в моральном самоуправстве. Ей надлежало или подчиниться судьбе, или смиренно молить богов о перемене своей участи. Но воля Деяниры оказалась активной. Она осмелилась перебороть Положенное, противопоставить свой замысел замыслу богов. За это Деяниру постигла катастрофа.

Неверно, что только Еврипид стал на сторону человека, против божества. Это делает и Софокл, и даже Эсхил (устами хора). Особенно тонок Софокл. Его Эдип, Антигона, Деянира, Филоктет безупречны в моральном отношении; однако и они «нарушители» Положенного. В чем же дело? В том, что они, по мифу, гибристы, а поэтический образ создает из гибризма активность воли. Правы только пассивные герои; в активности вина перед богами. Это говорит о связанности поэтической мысли V века, которая еще не знала свободы личности и пасовала перед миром объекта. Не характерно ли, что трагедия понимает Гибрис как субъективное, а Дику как объективное?

«Царь Эдип» показывает человеческую волю (даже самого чистого человека!) и божественное предначертание в виде расходящихся стрелок. Все побуждения и поступки Эдипа, все события трагедии направлены на рациональный выход из бедствия, в какое погружена вымирающая страна. Добра хочет Эдип, об исцелении молятся жрецы, умилостивляют богов граждане. Эдип вопрошает оракула и следует его указанию. Он проклинает осквернителя, вызвавшего мор и бесплодие страны. Он приказывает обнаружить его и предать погибели. Он полон решимости до конца выполнить долг благочестия.

На этих событиях построена трагедия, об этом говорят ее факты. Так на сцене.

Но дело, однако, вовсе не в этом. Суть кроется в том, что Эдип обречен своей участи еще до появления на свет. Осквернитель — это он. Проклял он самого себя, не зная об этом. Все главное лежит вне сцены.

Это главное должно быть узнано и «раскрыто», и в раскрытии неназванного и невидимого на сцене — основное назначение любого трагического действия. Посредством стихомифий начинается шаг за шагом проникновение в тайный смысл событий, движущих поведением природы и людей. Возникает борьба двух сил, субъективной (возмущение Эдипа, сознающего себя невинным, и поддержка Иокасты) и объективной (мудрость Тиресия, возвещающего божью волю, покорность Креонта). В этой борьбе Эдип падает, как он ни прав и как ни чист.

Неотвратимость и стремительность катастрофы у Софокла сильнее, чем у кого-либо другого из трагиков. Иносказание занимает у него свое действенное место наряду с фактическим

развертыванием событий; оно идет по пятам за всеми словами, за всеми фактами трагедии.

Стихомифии так же необходимы трагедиям Софокла, как и его хоры. Вот их перечень в «Эдипе». Мольба хора об отвращении несчастья[64]. Здесь дается описание чумы; за мифологическими расплывчатыми образами слышится голос неотвратимой судьбы. В стихомифии между Эдипом и Тирезием возникает значение, обратное словам и фактам: здесь устанавливается высшая зрячесть слепого Тирезия и роковая слепота зрячего Эдипа[65] Во второй песне хора говорится о тайном, не обнаруженном убийце, осквернителе страны; мифологические образы, идущие мимо понятийной точности, создают трепетную таинственность, полную ужаса[66]. Следующая стихомифия сталкивает Эдипа с Креонтом. Эдип подозревает Креонта в злоумыслии[67] Он нападает на своего мнимого врага, тот сдержанно оправдывается. Эта стихомифия дает напряжение действию; благородный гнев Эдипа нарастает; но растет и внутренняя катастрофа, присутствие которой ощущается вокруг Эдипа. Диалог Эдипа с Иокастой построен в перебивающихся формах: это стихомифии, краткие и долгие реплики, дистихомифии, снова куски стихомифий, и все они перебивают друг друга и наскакивают друг на друга в арифметически стройном, хотя и пестром, чередовании[68] Эта форма передает смятение Эдипа, которое рассеивает Иокаста, и взволнованное успокоение Эдипа. Фактически — все в порядке. Страх и ужас уступили место уверенности. Однако линия сюжета уже не может обмануть зрителя. Чем больше фактических доводов в пользу благополучия Эдипа, тем огромнее разрушительная сила, клокочущая за кулисами событий. В третьей песне хор произносит неопределенные слова, словно не имеющие никакого отношения к происходящему на сцене[69] Гибрис растит самовластие; горе тому, кто не страшится Дики. Но ты, о Зевс, владыка над всем, да не утаишь ты своей бессмертной, извечной власти. Неназванность главного создает особую силу этой песни. Зевс и Дика уже где-то вблизи.

Стихомифия Эдипа и вестника имеет фактической целью внести ясность в прошлое Эдипа[70] Происхождение царя оказалось не тем, какое тот предполагал. Но то, что вырастает из этих вопросов и ответов, опрокидывает логику и вносит в Эдипа несказанный ужас. Он уже не сын царя Полибия, он подкидыш. И чей же? Того самого Лаия, убийцу которого ищут. Иокасте все ясно: ее муж — это ее сын, благодетель страны — осквернитель. Стихомифия между Эдипом и Иокастой кратка: царица молит не продолжать расспросов, царь стремительно идет навстречу пагубе[71]. То, что встает за словами стихомифий, уже несравнимо значимей и сильней, чем сами слова. Иокаста кончает за сценой

самоубийством. Зритель еще не оповещен об этом, но ужас достиг такого размера, что то, не сказанное сюжетом, переживается, как неоспоримо свершенное.

Стихомифия между Эдипом и старым пастухом дает наконец разрядку долгому напряжению[72]. Эдип узнает, что он убийца своего отца и муж своей матери. Хор поет о тщете земного счастья, о роковой судьбе Эдипа, который в «безбрачном браке» сам и родил и родился[73] Так древний активно-пассивный образ «родившего рожденного» получил понятийное иносказание в виде царя, породившего детей от собственной матери.

Эдип — разгадыватель загадок Сфинкса. Иносказание делает из него существо, не умеющее найти разгадки своей судьбы. Этот мотив подчеркнут стихомифией между Эдипом и Тирезием.

«Царь Эдип» основан на древнем сценическом мифе. Мы говорим обычно, что «Вакханки» Еврипида ценны показом страстей Диониса, сценического бога. Ценность «Царя Эдипа» древнее. Здесь загадывание—разгадывание, имевшее такое большое значение для форм будущей трагедии, организует основную тематику пьесы.

18

Выше я сказала: вся трагедия проходит под знаком того, что слова, события, поступки передают один смысл, а выражают другой. Эта иносказательность явилась сама собой, невольно, как объективный результат метафорической мысли, создавшей трагедию. Но — паки и паки! — все переносные смыслы рождались из конкретных.

Художественный мимезис, обогащенный этическими идеями, принимает в трагедии форму конфликта «кажущегося» с «истинным». Этот основной конфликт сказывается (помимо центрального агона и перипетии) в атмосфере моральной мнимости, окружающей героя: в ошибках, в его нравственной слепоте, в неведении. Мы ищем в античном трагическом герое правоты или неправоты побуждений; наше нравственное чувство возмущается, когда высоким сердцам Антигоны, Эдипа, Деяниры моральный закон античности выносит обвинительный приговор. Но дело в том, что так проблема и не ставится античностью, что такую проблему выдумали в XIX веке. Конфликт греческой трагедии дает стык не правого с неправым, а слепого со зрячим, мнимого с подлинным, несведущего с мудрым. Это коллизия ошибки и истины. В этом отношении модернизаторы совершенно искажают образ Прометея. В первой, дошедшей до нас части трилогии титан изображается в состоянии «мятежа», в ошибоч-

ной ситуации. Но в конце трилогии совершается его примирение с Зевсом: неведение обратилось в прозрение.

Такая трактовка «заблуждения» восходила к зрительному действу, которое я условно называю иллюзионом. Я достаточно говорила о познавательном характере его происхождения. То, что его породило, — двуединое восприятие мира — отразилось на многих фактах литературной структуры. В эпосе мы встречаем двойников и самозванцев, выдающих себя за настоящих героев. Самозванцы эпоса и комедии — это первые сравнения, но еще в виде не понятийных актов, а персон («как» герой), это мифолого-образные до-компарации, это протяженные категории вместо отвлеченных. В эпосе много мистификаций, к которым прибегают герои типа Одиссея. Но и в комедии Юпитер «принимает вид» Амфитриона так же, как в эпосе Афина — вид Ментора, Афродита — вид старой кормилицы и т.д., чтоб «обмануть героя». Поздней в греческом романе роль мнимости сделается гипертрофической.

Лежащий внутри драмы иллюзион получил в трагедии иносказательный характер, а содержание его сделалось религиозно-этическим. До-нарративный «показ» вылился в действенное изображение событий зрительного порядка. С одной стороны, драма стала зрительным действом, с другой — и вся ее экспозиция обратилась в зрительную, и тематика начала представлять собой видоизменения зрительности. Выше я указывала на зрительную экспозицию трагедии; в «Семи» Эсхила экфраза служит целям психологической характеристики, верней, заменяет ее; то же мы видим в «Прометее», у Софокла, у Еврипида. Призраки и подлинности иллюзиона превращаются в «две правды» трагедий, в призрачность и подлинность этические, в две борющиеся точки зрения и т.д.

Но самой конструктивной формой зрительного обмана и положительного зрительного показа оказались в трагедии ошибки («заблуждения») и порождаемые ими недоразумения.

Слепота и зрячесть организуют трагический конфликт. Конечно, они уже не зрительного, а этического порядка. Однако в «Прометее» и «Эдипе» виден путь от конкретности — через этические понятия — к поэтическому иносказанию. Слепота Эдипа и зрячесть Тирезия носят отвлеченный характер. Однако Тирезий является на сцену слепцом, а Эдип слепцом сходит со сцены: «слепота» дается в отвлеченном смысле, это правда, но в отличие от того, как современный драматург ограничился бы одним этим абстрактным метафоризированием, античный трагик тут же выводит «слепых» и «зрячих» в буквальном, конкретном смысле. Так и Прометей ставит себе в заслугу, что сделал слепых людей зрячими: ведь он принес им огонь, а огонь и есть свет

очей. До него «смотревшие смотрели вотще, слышавшие не слышали, но были подобны образам сновидений»[74]. Смертные пребывали до Прометея в состоянии призраков, и только огонь обратил их в подлинных людей. Слепота есть мнимость; зрячий есть подлинный. Однако люди Прометея метафорически «прозревают» под влиянием культуры, то есть «огня» в переносном смысле; кроме того, Прометей «поселяет в них слепые надежды»[75] Сам Прометей, провидец, прозревает события будущего. Но он объект зрения, как огонь во плоти; на него смотрят, он показывает себя; мало того, он призывает, чтоб явился «зритель его страданий»[76]

Зрячесть, взирание, зрительность порождает зрелище, которое и есть душа до-художественной драмы. Но одна лишь трагедия создает из него идею религиозно-этического «прозрения». И не только герой, изображающий страсти «слепого», прозревает, но и сам «зритель».

Факты подаются трагедией не в своем значении, а совсем в другом смысле, хотя исходят именно из этого самого значения. Физическая слепота принимает понятийную форму моральной слепоты, ошибок и заблуждений. Обман, который играет главную конструктивную роль в комедии, и в трагедии способствует центральной коллизии, но здесь он носит «благородный» характер искуса или гнева богов либо морального, невольного самообмана. В трагедии можно встретить и прямую мистификацию. В «Ресе» Афина выдает себя за Киприду и устраивает настоящую мороку. Морочит она и героя «Аякса». В «Филоктете» Одиссей мистифицирует героя, в «Трахинянках» — кентавр, тайно мстящий Гераклу. У Еврипида не счесть мистификаций: Дионис морочит Пенфея и его родню, Ифигению обманывают браком, таврическая Ифигения или Елена разыгрывает ложные истории, Гекуба завлекает к себе обманом своего врага и «ослепляет» его и т.д.

Обман присутствует в трагедии, обычно перед перипетией. Он дается в форме мнимого спасения (ср. в греческом романе обратное соотношение — перед спасением мнимая смерть). Это обман судьбы. Всегда перед гибелью герой считает себя избавленным от опасности.

Двоякость значений, характерная для трагедии, может быть иллюстрирована кратким примером из «Электры» Софокла. К царице приходит старый дядька ее сына, а мести сына преступная мать так боится. Старик обманывает царицу вестью о смерти Ореста. Но Орест-то жив: весть о его смерти нужна для того, чтоб он мог проникнуть к матери и убить ее. Следовательно, Клитемнестра уже обречена смерти; она по замыслу судьбы уже умерла и только жива в «кажущейся» действительности, в

буквально понятом «факте». Так вот, она отвечает старику, что до сих пор она не знала ни днем ни ночью покоя в ожидании смерти и только наконец этот день освобождает ее от страха. Греческий язык передает «в ожидании смерти» более значимо, чем наш язык, сглаженный понятиями; в оригинале эта мысль выражена словами «как будто умершая» (ὡς θανουμένη)[77] Итак, живая считала себя умершей, а теперь, умершая, она считает себя живой.

Деянира ошиблась как раз потому, что своего мужа любила; Геракл проклинает невинную жену, будучи уверен в ее злодействе; Эдип навлек на себя все несчастья только потому, что решил избежать их. Ошибка Аякса делает жизнь невозможной для него. Ошибка Тезея, принявшего чистого Ипполита за осквернителя, приводит к катастрофе.

У Еврипида эта внутренняя линия трагедии обращается в подспорье для фабулы. У него появляются внешние ошибки, внешние обманы; все же у всех трагиков неведение приводит героев к гибели, и каждая спасительная волна событий обнажает не узнанную дотоле катастрофу. Человек не все видит, не все знает. Он узнает о главном перед смертью — своей или своих близких. Прозрение героя наступает в гибели. И каждая гибель есть прозрение, каждое прозрение — гибель.

19

А как происходит перерождение «зрителя»? В катарзисе — отвечает двумя веками позже Аристотель.

Гибель жертвенного животного приносит очищение и тем, кто зрит слепые «призраки сновидений», тени, подобия, и тому, кто является слепцом, подобием, подражанием (μίμημα — термин, частый у Еврипида, потом у Платона, рядом с εἰκών[78]). В трагедии этический характер такого очищения, вытекающего из этического же мимезиса, то есть преодоления ложного в истинном, вырастает до глубокого иносказания. Хотя мы не знаем, ставила ли в V веке трагедия такие цели, как «очищение страстей», но самое наличие художественного театра говорит о новой природе и зрелища и зрителя. Зрелище помимо религиозно-этического назначения обогатилось еще и другими задачами: личным мастерством сочинения и исполнения, гармонией завершенности, выражением идеи в форме, силой воздействия. Зритель не просто смотрел, но проходил вместе с исполнителями процесс перевоплощения в «возможную» действительность, «слепок» с которой погружал его в мир «подлинности». Но теперь этот мимезис носил художественный характер. Он достигался

средствами не только этического перерождения, но силой поэтической иносказательности, которая делала все буквальное переносным, раздвигала границы смыслов, отвлекалась от «данного случая» и возводила его в обобщенную «возможность». Но решающее заключалось в той категории «как будто бы», которая составляла существо драмы как искусства. Но это уже не являлось зрительной иллюзией в смысле обмана и фикции, не зрительным «кажущимся»; не было оно и этическим заблуждением или этическим «мнимым». Оно представляло собой субьективное отображение объективного, причем такое субъективное, которое хотело придать отображенному характер подлинной объективности. Так родилась категория иллюзии, возникнув непроизвольно из процессов художественного сознания, и легла в качестве познавательного явления в основу античной эстетики.

Художественный мимезис нашел своих теоретиков сперва в том же, V веке, у софистов. Они строили свою теорию «обмана» непосредственно на зрительности. Как первые представители понятийной науки, они рационализировали древнюю фольклорную практику и снова оказались в русле «мимезиса» и «обмана»; но они придавали им характер сознательного подражания и обмана зрителей сознательного (нарочитая иллюзия). Платон, напротив, подошел к вопросу философски, гносеологически. Согласно всей своей системе он делит самый мимезис на подражание «кажущемуся», призраку, и «сущему», истине. Когда живописец точно изображает предмет, он обманывает сходством с «кажущимся», но не с истинной сущностью. Подражающими мнимости являются и трагедия с комедией; Платон называет их «мимэмата», что содержит в себе и значение призрачности. Всякий мимезис, говорит Платон, воспроизводит только одну из частей целого («сущего»), да и то эта часть есть не больше, чем призрачное «подобие» (εἴδωλον)[79]

Аристотель рассматривает трагедию как мимезис жизни и жизненных поступков. В его понятийном представлении, искусство «подражает» реальным явлениям, стараясь воспроизводить их или такими, каковы они есть, или лучшими, или худшими. Как бы то ни было, эстетическая теория античности видела в иллюзии средство реалистического подражания; другое дело, как она расценивала понятие «жизни».

Через иллюзию, чувственно отвоплощенную и действенно представленную, зритель проходил «очищение» уже не физическое, как в обряде, и не только этическое, как в культе (в мистерии, например), но и художественно-познавательное и эмоциональное, психическое. Аристотель называет «страхом» и «жалостью» те душевные процессы, которые приводили зрителя к «очищению страстей».

В трагедии действительно часто фигурируют термины и «страха», и «жалости», особенно у Еврипида[80]. Так, в «Бешеном Геракле» вестник рисует безумие Геракла, которое вызывало в нем, зрителе этого безумия, «смех и страх вместе»[81]; Лютта предрекает, что Геракл запляшет «в страхе»[82]; и хор, зритель несчастья, испытывает «удар страха»[83]. Таких примеров можно привести много. В свою очередь, «жалобные» мотивы занимают большое место в мелике, особенно в плачах. Но это формальные следы тех конкретностей, которые получили у Аристотеля отвлеченное истолкование.

Страх и жалость — два состояния, позже переживания, характеризующие жертвенное, очистительное животное. В «Гикетидах» Эсхила носителем страха и жалости является хор; позже эту функцию выполняет герой, проходящий страсти. Обрядовое очищение сопровождалось страхом и мольбой о жалости жертвы умилостивления; оно выражалось в страстях, которые эта жертва претерпевала. Трагедия, несомненно, обратила эти свои основные образы в понятия: мы это документально видим. Но она сделала из них и иносказания: из мольбы боящегося и взывающего к жалости агнца трагедия создала умоляющих дев (как, скажем, из мятежа стихий — мятежника Прометея и т.д.). Катарзис путем претерпеваний, страха и мольбы, жалобы и жалости мог принять в эстетической теории характер «катарзиса страстей посредством жалости и страха». Но в самой эстетической практике V века, в трагедии, зритель «очищался» в переносном смысле, то есть освобождался от всего мелкого, приобщаясь к могучему «сущему» искусства, обобщавшему узкое, «личное». Страх и жалость говорят о том, что объективное проводилось трагедией через субъективное; но именно в субъекте искусство воссоздавало через иллюзию величие объекта.

Самая основная роль принадлежала здесь поэтическому образу, создателю понятийно-чувственной иллюзии. Художественный мимезис нуждался теперь в изобразительности. Ему предстояло воспроизводить «сущее» в иллюзорном, то есть мир человека (τὸ μὴ ὄν), вступающего в борьбу с миром истины (τὸ ὄν) и побеждаемого им. Средством служила поэтическая иллюзия.

20

Эстетика античного поэтического образа слита с вопросами гносеологии и метода восприятия реальности, а потому и с реализмом.

Мысль о «подобии» искусства действительности еще не означала реалистического мировосприятия. Я старалась показать, что античный мимезис, античное «уподобление» вымысла действи-

тельности, античная иллюзия еще не говорили о реализме. Аристотель был прав, когда видел в трагедии стремление к правдоподобию. Но подражание в целом было направлено вовсе не на реальность: реальность, напротив, толковалась как нечто призрачное. Подражание было направлено на религиозно-этическое «сущее».

Мало, конечно, устанавливать гносеологическое соотношение между субъектом и объектом познания. Необходимо сказать, как объект воспринят субъектом и по содержанию.

У трагиков он именно по содержанию религиозно-этичен. Поэтому «действительность» в трагедии двояка: подлинная — нереальна, это мир божества, и мнимая — реальна, это мир смертных.

Однако с исторической точки зрения реализм восприятий объективно сказывался именно на художественном образе. Его иносказательная природа расширяла пределы познания и давала новое измерение действительности — качественное и сущностное. Воображаемую, субъектную действительность творила реальность; и не только ее одну, но и формы, в каких отливалась эта иллюзорность. Элементы, из которых складывался античный поэтический образ, были объективно реальны; решающую роль играло понятие, отражавшее и обусловленное действительностью объекта. Сама иллюзия отображала и выражала реальные связи и закономерности, более глубоко познанные в двуедином отвлеченно-чувственном восприятии. Реализма еще не могло быть, но художественный мимезис сам по себе служил предварительной подготовкой для будущего мимезиса в аристотелевском понимании.

Поэтический образ не имел ничего общего с мифологическим. Тот был по содержанию протяженным, этот — отвлеченным. Их формально сближала чувственная форма, общее семантическое происхождение. Но, по существу, они были совершенно различны: мифологический образ обращал семантический смысл в протяженный предмет, например «смерть» есть место (преисподняя), или вещь (маска), или персона (пленник). Поэтический образ делал из той же семантики иносказание, что требовало совсем другой природы смысла — отвлечения от предметности; протяженность обращалась в категорию «как будто бы», в иллюзию чувственного, но не в его предполагаемую адекватность.

Носителем нового, прогрессивного начала познания и был поэтический образ. Он-то и раздвигал пределы реалистических восприятий.

«Прометей», «Эвмениды», «Эдип в Колоне», «Трахинянки», «Вакханки», «Ион», «Алкеста», «Ифигения Авлидская» — самые бесспорные образцы фантастических сюжетов и сценариев. Однако герои этих трагедий действуют и мыслят сообразно реальной закономерности. Они наделены умственной душой людей. Система, в которой живут эти герои, носит социальный характер.

Проблема зла в «Филоктете» или несправедливости в «Прометее» получает обобщение, основанное на опыте человеческих отношений. Больше того. Его художественность сказывается в раскрытии сверх-этического толкования, преодолевающего условность эпохи. Как ни узок «Аякс», стоящий на точке зрения мелочного и формального античного толкования «чести», но и в нем данная условность поднимается до уровня безусловного именно благодаря поэтическому иносказанию: оно обобщает страдание Аякса, возвышая его над узостью этических представлений V века и давая более глубокое, чем в этике, и более интегральное понимание поруганных благородных чувств, в то же время действуя на зрителя большей конкретизацией данного одного случая. Этика не может дать отвлеченного понятия в чувственном образе; не может она и поколебать веру в подлинность фактов, из которых исходит. Но художественный мимезис как раз делает то и другое. Он вносит иллюзию, вся сила которой основана на чувственном воспроизведении подлинного в кажущемся. И поэтический образ облекает понятие в плоть и кровь реальности.

Какое дело зрителю до снов Атоссы, до незаконнорожденного Иона, до ссоры Эдипа с сыновьями? Мы напрасно думаем, что здесь вся суть в религиозно-нравственной постановке проблем. Сама античность понимала, что в греческой трагедии «нет ничего от Диониса». Проблемой Дики—Гибрис трагедия далеко не исчерпывается. Она оставила в стороне мистерии и жанр «страстей господних», хотя и то и другое сохранила в своем содержании; она могла бы так и остаться ими; но она обратила их в другое качество — в поэтическое, основанное на познавательном иносказании. Чего, казалось бы, проще, чем сделать из «Вакханок» показ «страстей господних» и на этом успокоиться. Однако Еврипид изображает страсти Диониса, преследование бога «звероподобным чудовищем», Пенфеем, вскрывая причину этих событий — неверие Пенфея, давая логику этого неверия и обнаруживая его следствие — возмездие. Еврипид вводит и тенденцию, стремящуюся выявить бессилие человека перед могучим богом и как результат мучительное страдание — уже не божества, а человека. Следовательно, культовые задачи оставлены далеко позади. Аналогию мы видим и в пространственных искусствах, которые были самыми ведущими в классической Греции. Сперва они служили религии, но получили расцвет, когда их связь с культом была потеряна. Пластика V века только прислонена к культу, подобно трагедии, но у нее уже свои собственные функции и цели. Декоративность в архитектуре говорит о том же.

Трагедия, оформленная мусически и приуроченная к культу, еще не была самостоятельным литературным жанром; это еще не литература. Там, где имеется взаимопронизанность идеологий,

там еще нет искусства как отдельной идеологии, как идеологии, законченной в своих границах. Греческая трагедия показывает становление такого вот раннего искусства, которое освобождается от смежных идеологий и жанров, но еще не освободилось.

Иносказательность трагедии придает ей многозначимость, без всякой аллегории или эмблематичности, то есть без малейшего нажима на смысл или желания придать ему условное значение. Обрядовое действо стандартно; стандарт форм и их содержаний составляет душу обряда. Несмотря на обязательность своих форм, трагедия свободна от такого стандарта. Она лишена штампа. Казалось бы, маска уничтожает индивидуализацию. Да, индивидуализацию лица. Но Электра — это одно, Антигона — другое, Федра — третье, хотя на их лицах маски. Что же их отличает и характеризует? У Эсхила и Софокла герои цельны и непоколебимы, у Софокла страстны, у Еврипида полны сомнений. Однако и у Эсхила никто не спутает Прометея с Орестом, у Софокла — Эдипа и Аякса, у Еврипида — Медею и Алкесту. У всех этих героев нет ни внутреннего мира, ни типических характеров, ни взаимодействия с окружающей сложной средой: они имеют одну-две черты «нрава» да известную поляризацию отношений с двумя-тремя героями той же трагедии. Их определяют моральные ситуации. Но эти-то ситуации и различны у Федры и Электры, у Прометея и Аякса. Однако почему Федра не сделана маской страсти, Аякс — маской чести? В средние века мы видим именно такой театр. Потому что иносказательность освобождает каждый конкретный случай от необходимости грубого типизирования. Греческий театр условен; эта условность вызвана историческими причинами социального порядка и особенностями общественного сознания; но греческий театр безусловен в художественном отношении. Его сила в отсутствии тенденциозности и эмблематичности; он достигает обобщения равновесием смысла и факта, которые полностью сбалансированы. Идею он выражает конкретной формой; все чувственное дается не само по себе, но в выражении смысла. И это объясняется историческим своеобразием греческого поэтического образа.

21

Трагики создали последовательный и глубоко мотивированный сюжет с действующим в нем осмысленным персонажем, соответствующим реальному миру людей. Они уже не участвовали в своем сюжете. Трагики обратились только в авторов. Вместе с авторами родился и отделенный от них персонаж — люди постулируемой действительности, сюжет с фабулой, как воображаемые события этой действительности, и игра, как воспроизведе-

ние действительности посредством иллюзии. Сюжет приобрел значение контекста событий и показывал, где, как и кем эти события разыгрывались. Из отдельных тематических точек трагики создали плавный поток событий в их сцеплении и разрядке.

Драматическую структуру трагики одели в идейное содержание, придали языку современный характер, отражавший развитое понятийное мышление. Объективный материал, доставшийся им, они преломили через свое субъективное понимание. У них появилась концепция материала. Они дали оценку происходившего на сцене, провели мотивацию событий, вскрыли побудительные причины всех действий, охарактеризовали персонаж. Разрабатывая, главным образом, одни и те же сюжеты, трагики умели внутренно варьировать их, то есть выполняли очень трудную и тонкую работу. Один из дошедших до нас таких образцов — три трагедии об Электре или **три разработки Орестейи,** проведенные и Эсхилом, и Софоклом, и Еврипидом. У них общий сюжет, общая фабула, общие действующие лица. И однако же, как ни верны все три трагика своей модели, у каждого своя особая оценка и свое суждение, свой собственный отбор черт; объясняя в безличной форме течение событий и человеческих поступков, характеризуя в лице Атридов людей и ход жизни, они по-разному изображают то и так, что и как видит их глаз или слышит их ухо, рупоры мысли.

Этико-культовые несдвигаемые, косные положения трагики обратили в идеи, придав им характер высокой проблематики. Изменили они и самое существо древнего зрительного показа, который сделался у них функцией поэтического внешнего образа.

Искусство создает свои факты. Но искусство создает и свою самостоятельность. Произведения, сочиненные трагиками, оторвались от авторской личности и получили как бы свое собственное существование, цель которого заключалась в том, чтоб стать как можно шире обобщающим знаком объективного.

Однако в V веке трагический поэт сам был еще настолько же схематически-типичен и «идеален», как и создаваемые им герои; в нем было больше объекта, чем субъекта. Путь трагедии от Эсхила до Еврипида — это прогрессия познающего «я», освобождающегося от своей объектной всеобщности и от контурности своих внутренних черт.

Трагики еще не умеют сознательно воспроизводить реальность; для этого нужно ее увидеть, то есть ощутить ее противолежание. Греческая трагедия пролегает в необычном мире, какого нет на земле, и среди таких существ, которые не являются людьми. Место действия трагедии бог весть где, хотя и носит названия городов; на самом деле это сплошь мифические города, сливающиеся с могилами и алтарями, с тремя дверьми на стене,

с двумя проходами для хора. Все действующие лица трагедии — герои и боги мифов.

Где, в каком царстве они действуют? Не в реальном, во всяком случае. Но это относится не только к формальной фактуре трагедии. И ее фактический смысловой план тоже протекает в нереальном мире. Ее идеи мы привыкли сильно модернизировать, приписывая им абстрактность современной нам мысли; на самом деле этизм греческой трагедии представляет собой еще конкретную стихию с чертами «некоторого царства — некоторого государства». Назвать его потусторонним было бы натяжкой; он ни на этом, ни на том свете, но везде и нигде, в ярусе, где живут этосы и повелевают судьбы, где идет вековечная борьба между единичным и общим, между прихотью и нормой. Понятийность преобразует этот мифический план в идейный; здесь находит выражение освобождающийся от объектности человек, еще падающий в борьбе с силами вне его, еще представляющий себе, что необходимость выше человеческой воли, но и в самом «трагическом» отражающий процесс своего познавательного рождения.

Основа греческой трагедии — это агон субъектного с объектным в форме Установленного и Нарушения; если же главное действующее лицо трагедии, как в «Гикетидах» Эсхила, — носитель нормы, то оно само совпадает с объектом. Но такая познавательная пропорция возможна еще только у раннего Эсхила.

Трагедия — репродуцирование не социальной действительности (даже там, где фигурируют вопросы государства, политики, семьи, чести и т.д.), но особого нравственного космоса, где от богов требуется такая же норма Положенного, как и от героев. В конечной моральной борьбе погибает только субъектное начало. Это производит на нас впечатление величия, нечто от Микеланджело или Баха. В плане искусства так оно и есть, потому что наше сознание, которое читает античную трагедию, уже познало Микеланджело и Баха. Но с исторической точки зрения тут дело в силе поэтического иносказания, которое позволяет нам расширить восприятие фактов трагедии до границ нашего, современного понимания. Сама же античность V века не создавала идеи о бесконечном и надчеловеческом, поглощающем конечное, или идеи о моральном универсе: греки еще не охватывали философской значимости «бесконечного» и «мирового», представляя себе то и другое пространственно (τὸ ἄπειρον).

На первый взгляд кажется, что греческая трагедия ставит реальнейшие проблемы государства, политики и современной общественной культуры. Но все эти вопросы касаются не подлинной действительности, какая была в Афинах V века. Их характер — «идеальный», лишенный исторической типологии. Он относится к проблематике не данной конкретной современности, а

к нравственно-религиозной норме, «установленной» и «положенной» навеки, — к области божественной θέμις. Оттого исторические трагедии лишены всякого историзма, за исключением одной темы и имен; «идеальность» мировосприятия не оставляет места индивидуальному, и как в лирических частях трагедии не может находиться «я» героя, так и в характерах персонажа немыслима историческая портретность. По этой же причине и классическая скульптура не знает портрета; до Мирона она передает нормативно и человеческое тело, только «правильно» сложенное. Такая «идеальность» нисколько не содержит в себе элементов «совершенства» и не представляет собой винкельмановской «идеализованной действительности», которая «возвышается»-де над реальной. Термин «идеальности», в приложении к древней Греции, носит в науке условный характер: он означает снятие в портрете индивидуальных черт лица и гармоничность целого, соразмеряющего все части. Я сказала бы, однако, что «идеальность» топит все частное в потоке общего, так как аттическая мысль V века видит вещи в «ансамбле», и это объясняется преобладанием суммарной цельности над отдельным и частным. Такой метод мысли появляется и ныне там, где коллективное начало поглощает личное, где синтез главенствует над анализом. Но в античной Греции с ее подчинением частного общему это вызывалось недоразвитием частных понятий; «общее» представляло собой не синтез, а остаток образной схематически-суммарной общности. Античная «идеальность» мысли была непроизвольна и лишена той философской задуманности, какую в ней предполагали теоретики XIX века. Кроме того, она шла мимо проблем реальности и не ставила себе задачи отображения в какой-либо форме окружающей действительности. Она этих задач не ставила, потому что не умела выделять их.

22

Нельзя говорить о «перевоплощении» автора, раз существует маска, недвижность схемы, игра в святилище. Они для автора сакральны. В его глазах это изображение священных вещей. Герои для него когда-то существовали, и в этом смысле они не представляют собой позднейшего, чисто-литературного «персонажа». И личных оценок мало в трагедии, отступлений от схемы — еще меньше: автор воздерживается от привнесения личного вкуса и видит свою задачу в обратном — в том, чтоб точно следовать традиции.

Но объективно это игра, это перевоплощающиеся автор и актеры, это литературный персонаж. Только масштабы этих явлений еще ограниченны. Своеобразен их характер и по содержанию.

Как известно, требование «трех единств» введено в драму классицизмом. Но и в греческой трагедии имеется единство времени и места, часто и единство действия. Дело в том, что мысль трагиков не умела создать «фон» времени, то есть раздвинуть и отодвинуть его; не умела создать и «фон» событий. В античности время еще значительно сохраняет видовой характер: оно либо длится, либо закончено, но в том и ином случае придвинуто к зрителю, подобно античному придвинутому пространству. Вестник соответствует в трагедии заднему фону места, времени и действия; в нем выражено то, что находится за сценой. В этом смысле соответствует он и периактам, этой стоячей поворачиваемой вещи. Место действия изображается трагедией в виде узкого и плоского проскения, похожего на тесный коридорчик; впрочем, и скена, и орхестра представляли собой однообразную, стабильную площадку, я сказала бы — площадку неподвижную, так как она была лишена гибкости функций. Такой же «законченный» характер носили пароды хора и стена с тремя дверьми.

Вместе с тем понятийная мысль трагиков преобразовывала древний образный реквизит трагедии, древнюю образную ее структуру. Особенно стихомифия получила у трагиков своеобразное назначение. Там, где современный драматург вводит обстоятельства, продвигающие действие или показывающие характер героев, античный трагик прибегает к системе вопросов и ответов, возмещающих недостающие куски фабулы. Таким образом, стихомифия относится к сюжетному действию, не получившему никакого развития на сцене, и заменяет события, которым следовало бы экспонироваться. Естественно, что она говорит о прошлом и о законченном, происшедшем где-то далеко, вне сцены. Если в современной драме имеются косвенные характеристики, чего совершенно не знает драма античности, то стихомифия является косвенным действием. Это делает ее пригодной для целей развязки: она внезапно обнаруживает то, что находилось вне сцены, что было скрыто от героев и не принималось ими в расчет. Классическими образцами таких стихомифий служат в «Царе Эдипе» стихомифии между Эдипом и вестником, Эдипом и пастухом.

Понятийно-конструктивное назначение получил в трагедии и агон. Он сделался носителем основной идеи, точней говоря, орудием для выявления этой идеи. Агон двух главных действующих лиц и двух главных тенденций обратился у трагиков не только в драматический конфликт, в композиционный центр, заключающий в себе перипетию, но и в средство резкой светотени, которая считалась и в европейской драматургии до театра Чехова спецификой драматического жанра.

Сама перипетия приобрела новое конструктивное значение. Оно состояло в том, что к ней стали собираться все нити дейст-

вия, в ней окрашивались и падали; однако момент окраски — вскрытие смысловой значимости — был самым основным для сюжетного действия, и самая его разрядка, самое «развязывание» его «узла» объяснялось этой окраской, которая ничем уже не могла быть смыта.

Трагики вообще впервые ввели принцип поступательной композиции. В ней — единственный для классической Греции пример: до и после трагедии композиция не знает нагнетания, апогея и падения. Для Греции типичны композиции «нанизывания», как в «Трудах и днях» Гезиода или в комедиях Аристофана.

В трагедии все события расположены так, что каждое из них идет на потребу следующего, пока последнее не достигнет предельного напряжения. Тогда наступает перипетия, то есть слом действия, быстро бегущего к концу. Таким образом, каузальное построение трагедии имеет силу только на пути к центру; от центра наступает спуск, который снимает промежуточные ступени каузальности и сводит ее на нет. Отсюда видно, что перипетия, возникшая из мифического образа «цикла», понятийно переработана и опричинена, но с сохранением еще не полностью преодоленной структурной образности. Однако, чтоб оценить централизующую композицию трагедии, нужно сопоставить ее с обычными для Греции анти-консекутивными композициями; сугубая причинно-следственность трагедии есть результат понятийной мысли.

Две стихии трагедии, образная и понятийная, характеризуют трагедию во всем. Не только в композиции, но и в аргументации можно проследить сужденчество — с одной стороны, образный мифологизм — с другой. Так, в речах, в диалогах, в стихомифиях мы вскрываем все элементы формального логизма; между тем, песенная часть трагедии восходит к образам мифа. Этому соответствуют и два принципа, питающие трагедию, — длительность и законченность. В то время как все сюжетное действие трагедии уже основано на длительности («акции»), хоры и сама структура трагедии, а также ее реквизит (маски, котурны, декорации и сценическая площадка) продолжают выражать принцип застывшей законченности («статуса»), не подчиненной никаким динамическим законам.

Но помимо преобразований, внесенных понятийной мыслью, художественное сознание трагиков изменило функции всего состава трагедии: этот состав стал служить замыслу и поэтическим целям творцов трагедии, то есть переключил обрядовые и культовые функции на художественные. Плачи призваны были выражать эмоции героев и возбуждать в зрителях сострадание; показ страстей ставил задачей воспроизвести претерпевания героев, потрясти зрителей; все части структуры и вся композиция траге-

дии должны были служить единой цели движения сюжета. Так иносказание объединяло двойной состав трагедии, придавая ему характер художественного единства, такого единства, в котором формальная часть не могла обходиться без идейной, а идейная — без формальной.

23

Трагик субъектно организовывал время, пространство, причину, размеры событий, пропорцию между событиями и их значением. В «Царе Эдипе», этой классичнейшей из трагедий, Софокл делает из Фив то условное пространство, где происходит место действия подвигов Эдипа, а затем чумы, мора и падения дома Лабдакидов. Время, которое наполняет все действие, сжато: сразу разыгрывается и приход к Эдипу молящих защиты, и ответ оракула, и заклятие Эдипом осквернителя, и обнаружение этого осквернителя в Эдипе, и вся катастрофа, следующая за таким открытием. Причинный ход событий осмысляется самим Софоклом: он вызван его личной оценкой. Софокл наделяет героя «нравом», определяющим тот образ действий, который приводит к катастрофе. Вспыльчивость, нетерпеливость, самообольщение, безграничная уверенность в умственном превосходстве являются теми причинами, которые ослепляют Эдипа еще до его слепоты. Его жена и мать, Иокаста, — симметрия к Эдипу. В ней — смертное, слепое, мелкое начало тщеты и неведения, тщеславия и заносчивости. Она тянет Эдипа вниз своей логической аргументацией, освобожденной от веры в предначертание. Другое, мудрое начало — в пророке Тирезии, слепом физически, но зрячем духовно.

Собственно, введение психологического плана есть победа над культовым принципом. Культ требует торжества Дики над Гибрис вне всякой логики, вне обоснования. Гибрист должен быть уничтожен — и точка. Дика должна торжествовать в силу самодовлеющих законов Положенного.

Трагики вводят мотивацию поступков и мыслей своих героев, и это само по себе снимает закон Установления. О каких богах ни шла бы речь, какими «титанами», фантастическими существами, божествами ни были бы Прометей, Океан, Гермес, Дионис, перед зрителем проходила драма поруганного человека. Раз появлялась логическая и психологическая обусловленность человеческого поведения, раз события восходили к каким-то разумным причинам, роковой характер предначертания снимался. Поэтический образ побеждал косное религиозно-этическое понятие.

Но эти две тенденции давали в трагедии стык. Если в плане фактов центральный агон происходил между двумя началами Положенного (Дики, Фемиды) и Нарушения (Гибрис), то в плане поэтического иносказания боролась нравственная природа человека с необоснованной мощью макрокосма. Побеждал макрокосм. Но именно побеждал, так как шла борьба. Ведь, казалось бы, Предначертание имеет возможность действовать автократно. Так оно, несомненно, и действовало бы, если б идея о нем была создана абстрактным понятием. Но античное понятие шло от мифа, а в мифе Доля свергала в агоне Недолю.

Идеи в античной трагедии боролись и приводили к центральной коллизии. Но борьба идей и моральный конфликт, составлявшие душу трагедии, протекали только в иносказательном плане. В этом смысле неверно приписывать одному Еврипиду постановку именно таких проблем и разрешение их в пользу человека; неверно приписывать Эсхилу противоположную тенденцию. Речь может идти только о том, что всякое позднее явление верней сгущает те черты, которые лежат наброском в раннем.

В сущности, «Скованный Прометей» восходит к драме «доли», которой обошли титана; это драма Злой Доли или Недоли, Аты, следы которой сохранены в женской роли Ио, стоящей рядом с мужской ролью Прометея. Так же и в «Орестейе» Клитемнестра восходит к образу матери-Судьбы, верней — мачехи-Судьбы, желающей убить своих детей после убийства своего мужа, но убитой сыном; попрание «матерей» — Судеб, Эриний, «эриний Клитемнестры», старых подземных богинь, перекликается с матереубийством. Клитемнестра — более новая форма архаичных «матерей», еще коллективного и безликого, безымянного женского божества смерти. В конце трилогии эти Эвмениды «отправляются» под землю, — Клитемнестра просто усекается мечом.

И в «Орестейе», и в «Скованном Прометее» Эсхил ставит все ту же проблему борьбы между микро- и макрокосмом. Там и тут она проходит в религиозно-этическом плане, при торжестве Положенного. Но бесспорно, что в плане поэтического истолкования гибрист Прометей вызывает сострадание, а верховное божество Зевс — осуждение. Пусть эта трагедия будет только частью трилогии: поэтический факт в отличие от реального факта не подчиняется опровержению.

Так же стоит проблема и в «Орестейе». Старые богини умилостивлены, Орест оправдан в матереубийстве. Однако все художественное воздействие этой трилогии построено на борьбе двух противопоставленных идейных планов. Клитемнестра совершила поругание Установленного, когда убила мужа-царя и разделила трон с соубийцей-любовником. Преступная жена, она стала, из страха перед родовой местью, преступной матерью. Орест, мстя-

щий за отца и умерщвляющий свою мать, является очистителем от скверны; он угоден богам и Положенному. Однако эринии матери мстят ему. Он сам становится осквернителем и требует очищения. Сама Клитемнестра имеет много оправданий: она мстила мужу за принесение в жертву их дочери и за Кассандру, которую тот привел в дом своей любовницей. Наконец, всё вместе, все убийства и осквернения, — это непреложные деяния рока, карающего Атридов.

Факты, таким образом, противоречивы. Классической трагедии чужда прямолинейность простой фиксации фактов. Только в театре Сенеки и в драмах упадочных периодов зритель сразу сталкивается лбом ко лбу с вычерченными событиями, носящими на себе объяснительные надписи. Это не искусство. Греческая трагедия иносказует факты, переводя их в обобщающее истолкование. Но в искусстве истолкование делает зритель, а не автор.

Поэтическое иносказание не означает ни аллегории, ни туманности. Оно еще яснее, чем те слепые факты, значения которых человек не может распознать. Эдип путался в этих значениях, хотя был мудр. Даже сам Прометей не мог предвидеть, что помирится с Зевсом.

Иносказание вносит много нюансов и неожиданных моментов в однократный и однокачественный факт. В противоположность понятию оно принимает во внимание самые различные стороны факта, и даже те, которых в нем нет, но которые возможны. Оно не считается с узостью эпохи, свободно от этизма или от другой исторической условности. Если высокая наука сознательно перечеркивает все условное и не следует ни за какими готовыми суждениями, хотя бы неповиновение их диктату влекло за собой костры, тюрьмы и ссылки, — художественное иносказание делает то же самое свободно и безотчетно в каждом зрителе.

24

У Эсхила есть сравнение беды с рекой: «Толпа бед набегает, словно река»[84]. Это сравнение основано на мифологическом тождестве воды и пагубы; античная преисподняя состоит из многих рек. Понятийная мысль сделала из мифологического образа иносказание. Вся его конкретность получила переносный смысл, — ведь беда не может ни «ходить», ни «набегать», ни иметь общие черты с рекой. Но введение иллюзорного плана («словно», «как будто бы») позволило перевести буквальный смысл в переносный. Античная специфика такого иносказания выразилась в том, что его переносный смысл оказался привязан к семантике смыс-

ла буквального (беда=река) и не смог перейти за его границы. Получилось сравнение. Однако оно представляет собой и метафору. Будет ли присутствовать «как» или не будет, метафоричность не поколеблется («беды набегают рекой», «беды набегают, как река»).

Иносказание поэтического образа не подчеркивает своей компаративно-иллюзорной природы. Оно не говорит: «Вот так бывает и в жизни»; «Медея ревновала, как любая женщина в ее положении» и т.д. Между тем весь план искусства лежит в первой части сравнения, вторая часть которого допускает свободное истолкование.

Но античная художественная интерпретация была скована конкретностью интерпретируемого материала. Когда образованный грек обобщал вопросы уязвленной чести, он мог думать об Аяксе, когда считал, что в мире царствует несправедливость, в его памяти мог вставать Филоктет: и если не именно эти лица, то им подобные. В этом отношении мы неверно понимали те античные художественные произведения, в которых присутствуют примеры из мифологии. Мы называли это «приемом», ученым щегольством, александризмом. Но не так ли хор рассказывает о Скилле и Алтее, когда зритель смотрит на Клитемнестру, или о Данае, когда на сцене Ифигения?

Античная художественная мысль понимает только то обобщение, которое исходит из данного конкретного случая. Трагик использует древние хоры для построения иносказательных, обобщающих смыслов; в эллинистическую эпоху обобщение уже не нуждается в таких элементарных методах мысли, и тогда конкретные аналогии превращаются в примеры, сравнения, тропы.

Широта иносказательных смыслов зависит от исторической эпохи, а самое их содержание слагается в социальных понятиях. В классическую эпоху Электра и Антигона являются великими героинями, хотя одна поднимает брата на убийство матери, а другая не подчиняется гражданским законам. Античность находилась под обаянием Алкесты, заживо умершей ради мужа и заживо возвращенной из смерти. Все эти понятия своей эпохи отмерли для последующих поколений.

Но обобщающая сила поэтического образа пережила около двух с половиной тысячелетий и будет жить еще долго. Умирают понятия, образы живут. Пока функция обобщения находилась у понятий, они достигали максимума мыслительных возможностей своей эпохи. Но в художественном мышлении образ, потеряв мифологические черты и пронизавшись понятием, стал чувственным выражением понятия. Теперь они поменялись функциями: обобщение перешло к образу, носителем иносказания сделался образ.

В противоположность древней комедии в трагедии нет сознательного стыка мифологического образа и понятия, понятия и поэтического иносказания. Так, обращения Прометея к космосу показывают, что образ еще не сдвинут, что понятие придало ему логический, отвлеченный характер, но оставило его в силе. В «Трахинянках» миф о любви кентавра к Деянире не контрастен понятию, хотя вся в целом трагедия развивается в плане понятийной логики, сообразно реальности. В трагедии диссонансы двух систем мышления сняты. Трагики приходят к цельности мышления, создающей знаменитую «гармонию» форм.

Только у Еврипида, как в комедии, получается стык образа и понятия, приводящий к диссонансу смыслов. Именно в этом его близость к комедии, а не во внешних признаках; хочет Еврипид или нет, а ряд его трагедий оказался превращенным в комедию.

Особенно ясно это сказывается в «Вакханках», потому что здесь не подлежит сомнению намерение Еврипида оставаться «трагическим».

В «Вакханках» две мыслительные системы. Одна, понятийная, — в Пенфее; другая, образная, — в дионисийстве. Как рационалист, Пенфей прав. Прав и Дионис в религиозно-мифологическом плане. Конфликт трагедии, в сущности, произошел от пересечения этих двух несоизмеримых линий. Вот почему никто не может сказать, является ли эта трагедия богоутверждающей или безбожной. Она — никакая, потому что в ее основе лежит неснятый диссонанс.

В одном из этих двух планов Дионис есть благое божество. Чтоб постичь его, нужна вера. Тем, кто отдается душой этому божеству, Дионис посылает блаженство и ликование. Но того, кто не приемлет его, он жестоко карает.

В другом плане Пенфей не может примирить «чудеса» Диониса с разумом. Рассуждая сужденчески, Пенфей должен считать Диониса шарлатаном. Он так и делает.

Еврипид ставит все действия и события, протекающие в религиозном плане, вне логической причинности. Особенно выпадают из реального плана утопические оргии Вакха, в которых до-понятийно воспроизведен чистый мифологический образ. В то же время сам Дионис, роль которого религиозно-мифологична, выведен в качестве «понятийного» бога, логически рассуждающего и действующего, наделенного реальными человеческими чертами и даже такими чувствами, как обида, месть, ирония, желание позабавиться и поиздеваться и т.д. Если сравнить этого Диониса с богами Эсхила и Софокла, то разница между ними в том и окажется, что Дионис как раз понятийнее, чем Аполлон, Гермес, Афина, эти аморфные, еще наполовину мифологические божества старых трагиков. Дело, следовательно, не в

том, что Пенфей — человек, Дионис — бог. Объективно получается, что конфликт «Вакханок» происходит от столкновения непримиримых планов понятия и мифологического образа, но не от веры и неверия.

Характерна сцена, где дом Пенфея горит и падает, — а Еврипид заставляет безумного Пенфея воображать этот пожар и падение. Здесь два мыслительных плана смещаются и путаются: теперь реальность остается в силе (и как раз там, где разыгрывается чудо), а воплощение логизации, «софист» Пенфей переводится в план мифологической причинности.

Еврипид осуществляет мщение Диониса чисто-внешним способом: бог насылает на разумного Пенфея безумие. Но такая мифологическая расправа снимает весь конфликт по существу. Моральная дисгармония сохраняется.

Вся развязка трагедии, проходящая под знаком безумия Пенфея, представляет собой с объективной точки зрения перемещение понятийного плана в мифологический. Все, что отныне происходит с Пенфеем, изъято из законов разума и перенесено в тот мир, где царствует фантастика. Поэтому-то так и неубедителен финал трагедии, в какой редакции он до нас ни дошел бы.

В чем же здесь дело? Еврипид обращает поэтическое иносказание в категорию понятийной логики, то есть возвращает поэтический образ обратно к понятию. Он сталкивает это понятие с мифом и вскрывает чепуху мифа: вскрывает миф по законам понятийной логики. И ничего, кроме диссонанса, получиться не может.

25

Но какая же трагедия не построена на мотиве непризнания бога героем? Прометей не хочет признать в Зевсе законного владыки. Аякс не признает Афины. Ипполит не признает Афродиты. В других трагедиях идет речь о непризнании законных царей или законных постановлений («Семь», «Антигона»), чаще всего — установлений религиозно-этического порядка: понятийная мысль трагиков придает мотиву «непризнания богов» реальный характер и относит его к отношениям людей. Дело, следовательно, не в тематике «Вакханок» самой по себе, а в том, что для старых трагиков не существует расхождения двух мыслительных систем, точней говоря, их поэтический образ еще не вступает, как у Еврипида, в противоречие с понятием, стремящимся к обособлению и доминации.

Античный поэтический образ представлял собой иносказание мифологического образа, но самое-то иносказание создавалось понятием и являлось понятийной категорией. Античный поэти-

ческий образ представлял собой такую переработку мифологического образа понятием, в которой этот образ терял свою прежнюю сущность, то есть свои прямые смыслы, и получал смыслы совершенно иные, фигуральные; при этом переносность значений всецело зависела от прямых смыслов мифологического образа, которым понятие придавало характер обобщения, многозначимости и смыслового концентрата.

Природа античного художественного образа была метафорической, и он, как метафора, возникал исторически, в процессе становления понятий: ведь античная метафора и была той формой, в которой рождались понятия. Этим, между прочим, объяснялась общая близость греческого общества к искусству и к художественному ремеслу. Греческое искусство «общенародно», потому что оно идет снизу и массово, подчиняясь закономерности, с какой в первом классовом обществе рождаются понятия.

Но поэтический образ не совпадал с языковой метафорой. Его отличал и специфицировал мимезис, то есть иллюзорность. Поэтический образ относился не к миру самих явлений, а к миру их отображений. Однако у него не было назначения зеркала. Поэтическое иносказание не просто отображало действительность, но придавало ей характер обобщенного возможного; при этом оно сохраняло черту метафоры — выражать многое в немногом.

В своих поздних произведениях Еврипид уже расшатывает систему античного поэтического образа. Он снова разлагает мысль на ее две двуединые части, отдавая предпочтение понятию. Тут дело не просто во «влиянии софистов»: мысль Еврипида шла теми же этапами, что и философская мысль его современников. Абстрагирующееся понятие вступало в борьбу с поэтическим образом и заменяло иносказание сужденчеством, поэтическую гармонию противоречий — антиномиями формальной логики. Но в такой системе концы не сходились с концами.

Наступал кризис классической поэтической мысли. Ей предстояло искать новых путей, которые стали обозначаться у Платона, веком позже, а затем утверждаться при эллинизме.

Но греческая трагедия в целом представила исторически первый образец поэтической образности, основанной на художественном мимезисе, который преодолел культовую косность своей эпохи. Она же, греческая трагедия, в личном творчестве трагиков достигла так называемой «выразительности» поэтических средств, сумев дать большее средствами меньшего, то есть довести основной принцип метафоры до размеров искусства.

17 мая 1953 г.

ВЪЕЗД В ИЕРУСАЛИМ НА *ОСЛЕ*

(ИЗ ЕВАНГЕЛЬСКОЙ МИФОЛОГИИ)

[1]*

В евангелиях, у всех четырех евангелистов, имеется описание въезда Христа в Иерусалим на осле. Начинается этот эпизод так: Христос посылает двух учеников в ближайшую деревню, чтобы они там нашли связанного осла, отвязали его и привели к нему. Тогда он садится на этого осла и на нем въезжает в Иерусалим. Некоторые подробности этого эпизода остаются совершенно непонятными. Так, непонятно, почему ученики должны отыскать в близлежащей деревне непременно связанного осла. Кроме того, вполне загадочны и косвенные детали: то, что должен быть найден не один осел, а два, ослица с молодым ослом, и что Христос въезжает в Иерусалим на них обоих. Во всяком случае, роль второго осла, молодого, кажется необъяснимой.

Чтобы научно осветить это темное место в евангелиях, следует прежде всего внимательно посмотреть на весь эпизод в целом. Возьмем его по порядку у всех четырех евангелистов. Сперва перед нами рассказ, данный по Матфею[1] Он начинается с того, что Иисус с учениками приходит к Масличной горе, вблизи Иерусалима. Там Иисус берет двух учеников и говорит им: «Вы пойдите в противолежащую деревню и сейчас же найдите связанную ослицу и с нею молодого осла; освободив их, приведите мне. Если же кто-нибудь что вам скажет, отвечайте, что господь имеет в них надобность. Тогда тот немедленно их отпустит». Эта сцена прерывается замечанием составителя первого Евангелия: «Все это произошло затем, чтобы выполнилось сказанное при

* В первой редакции я читала этот доклад в 1923 г. студенткой в семинарии проф. С.А.Жебелева («Aselliana»), во второй — в Гос[ударственном] инст[итуте] речевой культуры 27 марта 1933 г. («Осел — прообраз бога»). [В библиографии, составленной О.М.Фрейденберг в 1940-х годах, данная работа описана в трех вариантах: 1-й вариант датирован 1923 г. — это доклад на семинаре у С.А.Жебелева; 2-й вариант, датированный 1930 г. под названием «Осел — прообраз бога» был принят к печати «Палестинским сборником», но не опубликован; 3-й вариант — 1933 г. под настоящим названием, читался в ГИРК 27 марта 1933 г. и был забракован издательством «Атеист». Имеющиеся в самом тексте ссылки на литературу более позднюю — сборник к юбилею С.Ф.Ольденбурга (издан в 1934 г.) и «Поэтику сюжета и жанра» (вышла в 1936 г.) — показывают, что работа над рукописью продолжалась не менее, чем до 1936 г. — *Н.Б.*].

посредстве слов пророка, — скажите дочери Сион[2]: вот царь твой приходит к тебе, кроткий и шествующий на осле и осленке, сыне подъяремного (или подъяремной)». А дальше рассказ продолжается. Ученики нашли и сделали так, как приказал Иисус. Они привели осла и осленка и положили на них свои одежды, а Иисус воссел на них. Бо́льшая часть толпы постлала на дороге свои одежды, а другие нарезали веток с дерева и устлали ими дорогу. Толпа, шедшая впереди и следовавшая сзади, кричала: «Спасение (осанна) сыну Давида, благословен приходящий во имя господа, спасение на высотах!» «И когда Иисус вошел в Иерусалим, потрясся весь город и говорил: „Кто это такой?"» — а толпа отвечала, что это пророк Иисус из Назарета Галилейского. И вошел Иисус в храм бога и стал выгонять торговавших... и т.д. На этом месте наш эпизод заканчивается и переходит уже в другой. Некоторые детали остаются, однако, непереводимы на русский язык; так, город по-гречески женского рода, и когда Иисус приходит в Иерусалим, то по-гречески это соответствует тому, что кроткий царь на осле и осленке приходит к «дочери Сион».

Затем берем рассказ, составленный по Марку[3] Начало то же, разница только в том, что Иисус указывает двум своим ученикам, что в противоположной деревне они найдут связанного молодого осла, а не связанную ослицу с молодым ослом; здесь же добавляется, что на этого осленка не садился ни один человек. Следующая вариация в рассказе по Марку состоит в том, что дается описание самого прихода учеников в деревню: «Они пришли, — говорится, — и нашли молодого осла, привязанного к дверям снаружи на улице, и освободили его. И некоторые из стоявших там сказали им: что вы делаете, отвязывая молодого осла?» Дальше опять происходит все так же, как в первом Евангелии, лишь с той разницей, что перед нами один молодой осел без ослицы. При передаче возгласов о спасении вставлена фраза: «Благословенно приходящее во имя господа царство нашего отца Давида, спасение в высотах». Царство по-гречески женского рода; таким образом, по Марку, народ приветствовал при этом въезде на осле «приходящего именем господа» и «приходящую именем господа», царя — и царство женского рода. Обратим внимание, что здесь отсутствует роль города, спрашивающего, кто это въезжает. Вместо женской роли города здесь у нас присутствует отвлеченное понятие царства, тоже женского рода, приходящего вместе с Иисусом. Заканчивается эпизод так же, как и по Матфею, то есть Иисус входит в Иерусалимский храм; однако здесь нет никакого упоминания о храмовых торговцах и об изгнании их; просто говорится, что Иисус осматривал храм, но за поздним временем поспешил в Вифанию. Следующий эпи-

зод разыгрывается после посещения Вифании. Таким образом, по Марку, посещение Иисусом храма ни с чем не связано и не прикрепляет вокруг себя никаких происшествий; эта подробность остается оторванной, без объяснения.

Переходим к рассказу, составленному по Луке[4]. Здесь все совпадает с версией по Марку, причем тоже связанным оказывается молодой осел. Разница деталей незначительна; так, не указано, что ученики нашли молодого осла, привязанного к уличным дверям. Зато самый въезд Иисуса описан несколько иначе. Так, здесь говорится: «Когда Иисус приблизился уже к спуску с Масличной горы, вся толпа учеников начала в ликовании восхвалять бога громким голосом за все виденные чудеса, говоря: „Благословен именем господа приходящий царь, мир в небе и слава в высотах" И некоторые фарисеи из толпы сказали ему: „Учитель, запрети твоим ученикам" Дальше вставлен ответ Иисуса и приход Иисуса в Иерусалим. Увидя город, Иисус открывает плач по нему; в своей заплачке он скорбит о том, что город не понимает значения для него этого дня; его ждут в будущем тяжелые беды, и все это за то, говорит Иисус, «что ты не узнала времени посещения твоего». Нужно опять-таки иметь в виду, что в греческом тексте город — женского рода; Иисус, оплакивая ее как женщину, как мать детей[5], упрекает ее за то, что она пренебрегает его посещением ее. Таким образом, въезд Иисуса на осле в Иерусалим рассматривается у Луки как «посещение» города; оттого здесь говорится, что Иисус стал плакать, «увидя ее» (его). После этой сцены плача идет заключение нашего эпизода по Матфею: Иисус отправляется в храм и прогоняет храмовых торговцев.

Наконец, Евангелие по Иоанну[6] Здесь рассказ построен иначе. Народ, отправляющийся на праздник, заслышав о приходе в Иерусалим Иисуса, берет пальмовые ветки и выходит ему навстречу с кликами: «Спасение, благословен приходящий именем господа, царь Израиля». Иисус, найдя «осленка», садится на него, согласно писанию: «Не бойся, дочь Сион, вот приходит твой царь, сидящий на молодом осле». Здесь, следовательно, опущено начало рассказа о связанном осле и конец о приходе в храм, но самый въезд на осле (даже на осленке!) сохранен. Кончается эпизод так: «Этого сперва не узнали его ученики, но, когда Иисус прославился, тогда они вспомнили, что это было о нем написано и что так сделали ему». Таким образом, в рассказе по Луке Иисус еще сам упрекает женщину, Иерусалим, что она не узнает его прихода к ней, а составитель рассказа по Иоанну уже от своего имени переносит этот факт на учеников, придавая ему, таким образом, отвлеченный характер.

Сопоставляя все четыре варианта нашего эпизода, мы видим следующее. У первых трех евангелистов имеется налицо мотив связанного осла. У Матфея это связанная ослица с молодым ослом; у Марка — молодой осел без ослицы, привязанный к городским воротам; у Луки — просто связанный молодой осел. Затем, у Матфея город женского рода вопрошает о въезжающем Иисусе; у Марка этого места нет, но есть ликование по поводу въезда и мужской и женской божественной ипостаси; у Луки нет ни того ни другого, но имеется плач по женщине-городу, которая не узнает посещающего ее Иисуса; у Иоанна говорится об учениках, что они не узнали этого события. Одновременно Матфей отождествляет въезд Иисуса в Иерусалим на осле с таким же въездом на осле кроткого царя в Сион (то есть в тот же Иерусалим), где Сион есть женщина. То же отождествление делает и Иоанн, но оно отсутствует у Марка и Луки. У Матфея Иисус назван сыном Давида, у Луки и Иоанна — царем. Наконец, у первых трех евангелистов эпизод кончается приходом Иисуса в храм, но у Матфея и Луки Иисус прогоняет торгующих, а у Марка просто осматривает его.

То, что остается во всех четырех евангелиях устойчиво, заключается в следующем. Иисус находит осла, садится на него и торжественно въезжает в Иерусалим. Народ в ликовании выходит ему навстречу с ветками деревьев и свежей зеленью, постилает ему путь своими одеждами или срезанными ветвями и громко славословит бога, восклицая о спасении.

2

Как известно, в этой сцене воспроизводится один из моментов еврейского праздника Кущей[7] Именно Кущи — древний праздник плодородия и жатвы плодов был связан с обрядом срезания пальмовых и вербных веток, украшением и устиланием свежей зеленью, шумными процессиями с плодами, цветами, частями деревьев; при этом «осанна, спасение» было обрядовым возгласом. Таким образом, евангельский эпизод имеет свое самостоятельное соответствие в обряде и не является только инсценировкой слов пророка. Но мы должны привлечь и это пророчество, на которое ссылаются евангелисты, и посмотреть, почему оно приурочено именно к эпизоду из празднования Кущей. У Захарии говорится: «Ликуй от радости, дева Сион, торжествуй, дева Иерусалим: вот твой царь приходит к тебе, справедливый и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной»[8]. Что касается до образа Иерусалима или Сиона в виде женщины, то И.Г.Франк-Каменецкий показал в своих работах, что мы имеем в этом образе присутствие древнего жен-

ского божества плодородия — мать-землю[9] Дело в том, что мировоззрение земледельческого периода создало образ земли в виде родящей женщины, в виде матери, дающей жизнь и людям, и животным, и растительности. Первоначально это божество земли представлялось и божеством местности, так как обоготворялся и тот участок земли, на котором проживала данная общественная группа, занимавшаяся его обработкой. Божество местности поздней становится божеством всякого поселения, в частности с развитием производства, и божеством города; поэтому в древних языках, в том числе и еврейском и в греческом, город — женского рода[10]. Это женское божество плодородия, мать-земля, имеет своего супруга, бога небесного, который оплодотворяет ее светом и влагой. Боги неба и земли ежегодно справляют свой священный брак; временный холод, засуха или неурожай представляются древним земледельцам временным расхождением между женой и мужем, землей и небом, но с наступлением тепла и посева супруги мирятся, справляют снова свой брак и производят новое потомство людей, животных и растений[11]. Этот бог неба, поздней перешедший в Яхве, у пророка Исайи говорит Сиону, что она не будет более называться Покинутой, но Возлюбленной, а ее (Сиона) земля — «замужней», потому что господь любит ее и она сочетается браком; как жених радуется о невесте, так бог будет радоваться о ней, о Сионе[12]. Здесь, в этих библейских словах, пережиточно сохранен параллелизм брака юноши и брака бога, причем божественной невестой является земля или Иерусалим. Разумеется, у пророка Исайи эти образы имеют чисто отвлеченный и аллегорический смысл; тем не менее пророку приходится пользоваться образами, которые были созданы древним земледельческим бытом и имели вполне конкретное смысловое значение[13] Основываясь на этих образах, пророк Исайя дает аллегорическое описание победы Сиона над врагами, но эта победа над врагами вся излагается в образах жатвы и жатвенного праздника[14]· «Собирающие (зерно) будут есть его и славить господа, и обирающие виноград будут пить вино во дворах святилища моего». И тут же идет прямое описание праздничной процессии, причем это описание дано, по-видимому, в отрывке из обрядовой песни, которая пелась при этом: «Проходите, проходите в ворота, приготовляйте путь народу! Ровняйте, ровняйте дорогу, убирайте камни, поднимите знамя для народов!»[15] Итак, перед нами праздник ликования, жатвы, торжественное шествие праздничных земледельцев и вход их через городские ворота в город. И вот тут-то Исайя продолжает: «Вот господь объявляет до конца земли: скажите деве Сион, идет спаситель твой» и т.д.[16] Итак, мы имеем у Исайи ту же сцену, что в евангелиях; мы знаем, что евангелисты сами отождествляли

вход в Иерусалим Иисуса с этим входом спасителя в Сион (то есть в тот же Иерусалим)[17] Там и тут праздник жатвы и торжественного входа через ворота; но в евангелиях женская роль города сведена почти на нет, а в Библии еще ясно видно, что весь этот праздник жатвы параллелен празднику священного брака между богом и богиней данной местности, между мужским и женским богами Иерусалима. И как жених сочетается с невестой, так Иегова сочетается в этот день жатвы с Иерусалимской землей, которая отныне называется «замужней» и «любимой богом». Оттого среди ликования и праздника бог объявляет в этот день по всей земле: скажите деве Сион, что к ней идет ее спаситель. Конечно, вся земля, вся вселенная справляет этот день брака. Сама невеста представляется там, за воротами, в пределах города; в торжественной процессии к ней идет жених в образе спасителя. Но почему спасителя? Потому что на языке земледельческой образности спасителем представлялся конкретный спаситель от смерти, податель жизни, новых рождений — другими словами, оплодотворитель. Баудиссин давно уже показал, что культ богов-спасителей принадлежал к культам плодородия и что самый акт рождения, подачи дней, избавления от смерти, самый акт жизни передавался на религиозном языке термином «спасения»[18]. В свою очередь, и я пришла в другой своей работе к тому, что образ спасения неразрывно связан с образом плодородия, в особенности производительного акта; спасители — боги брачные и земледельческие[19] К этому следует прибавить и факты, приведенные И.Г.Франк-Каменецким: в библейской мифологии образ спасения слит с образом растительности и спаситель (как и самое спасение) представлялся в виде растения[20] Итак, мы видим, что пророк Исайя невольно воспроизводит в своей поэтической картине отрезок древнего религиозного обряда, а еще древней — отрезок земледельческого акта в его мировоззренческом переоформлении: перед нами шумная толпа земледельцев справляет праздник жатвы, и в этот день местный бог торжественно вступает в город в качестве жениха и спасителя местной богини. Возвращаясь к пророку Захарии, тоже цитируемому нашими евангелистами, мы видим, что и тут Иегова говорит о победе над всеми врагами Иерусалима и о своей благосклонности только к нему одному (по-еврейски — к ней одной). И эти обещания вдруг прерываются словами: «Ликуй от радости, дева Сион, торжествуй, дева Иерусалим, вот твой царь идет к тебе, справедливый и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на осленке, ныне подъяремной»[21] Здесь «твой спаситель» заменен словами «твой царь», но и он «спасающий». Его справедливость и кротость связаны, по-видимому, с этим въездом на ослице и молодом осле. Но обратим внимание, что у Исайи бог

просто продвигается в город, а у Захарии — на двух ослах; им обоим предшествуют брачные клики, обращенные к городу-невесте — не к богине города, а непосредственно к городу-новобрачной. В евангельских эпизодах мы имеем ту же сцену, но совершенно самостоятельно трактованную. Здесь дается жатвенный праздник Кущей; на осле въезжает в город, среди шумной процессии, божество-спаситель и царь; народ устилает его путь свежей зеленью и встречает кликами восторга; город спрашивает, как его имя; этот въезд толкуется то как приход спасителя к «дочери Сиона», то даже как посещение им ее. Обратим внимание и на то, что это божество, торжественно въехав на осле в город, отправляется в храм.

3

Теперь, прежде чем перейти к роли осла, нужно еще сказать несколько слов о самом въезде в город. Мы видели, что такой въезд связан с праздником плодородия (то есть жатвы и брака). Но почему плодородие соединено со въездом в город? Если город, как и земля, представлялся женщиной, а брачащееся божество въезжало в город, то в силу конкретного мышления самый въезд уже олицетворял половой акт; входя в город, бог оплодотворял его (ее). Поэтому ворота города должны были представляться в виде женского органа производительности. Так мы и видим в международном фольклоре: открыть ворота — это значит родить, и ворота однозначны женскому рождающему органу[22]. Материнская утроба при родах — открывающиеся небесные ворота, а пройти сквозь ворота, через дверь — значит спастись, родиться[23] Но такая семантика относится уже к земледельческому периоду. Ей предшествовала стадия, когда городские ворота (ограда, межа, камень, всякая граница) осмыслялись как ворота небесные[24]. Первобытное общество, имея в охотничий период недифференцированное хозяйство и общий труд, не имело базы для дифференцированного сознания и потому не могло отличить явления окружающего внешнего мира от явлений социальных. И его общественная жизнь казалась ему жизнью неба и земли как живых, подобных ему, существ[25] По аналогии с небом горизонт казался ему воротами, стоящими у пределов тьмы, «того света» (это выражение существует и посейчас!), и «этого света», неба. По его представлениям, солнце, восходя утренней зарей, рождалось заново[26], входило в ворота снизу вверх, как бы на гору, покидая темную преисподнюю и вступая в небесный город, наверх, на небо[27] (отсюда — образ «небесного Иерусалима»). Этот вход солнечного божества в небесный город означал спасение города[28], избавление его от врагов мрака, от

смерти и стал предметом обряда, предшествовавшим обрядам «спасения» земледельческим, когда спасение понималось как производительный акт и преодолевание смерти в новом рождении приплода. Торжественный въезд в город солнечного божества сделался предметом и такого обряда, который известен нам под именем «победы», «триумфа». Этот обряд триумфа существовал у такого древнего народа, как этруски; впоследствии он перешел полностью к римлянам. Он воспроизводился таким образом. Солнечное божество олицетворялось в царе; и вот этот царь, в одежде божества, садился в колесницу, запряженную белыми конями (солнце представлялось управляющим колесницей с белыми конями), и среди огромной ликующей толпы въезжал в город через так называемые триумфальные ворота. Въехав в город, он отправлялся в храм того бога, которого олицетворял, и приносил ему там жертву[29] У других народов были соответствующие обряды, но из них мы видим, что въезжал не царь, а въезжало само Солнце, которое в пышной процессии следовало по городу и направлялось в свой храм[30] Вообще, все такого рода обряды непременно имеют целью отвести победное божество в храм, а сам храм является при этом жилищем бога, тем местом, где он пребывает, то есть небом[31] Больше того. И сам храм имеет предметом своего богослужения это же продвижение божества из тьмы на небо. До сих пор великий вход христианской литургии заключается в том, что божество проходит те же триумфальные ворота (они называются «царскими вратами», потому что 'царь' это и есть 'солнце') и, пройдя всю церковь с западной стороны (запад означает заход солнца, тьму, смерть), идет почить в святое святых, в свое местопребывание[32].

Все эти обряды въезда в город существуют как необходимый элемент и в тех позднейших обрядовых системах, где во главе угла лежит образ смены времен года, как, например, в обрядах нового рождения, солнца и весны, нового года, нового венчания на царство и т.д. Новый год олицетворялся в новом солнце, то есть в новом царе; этот новый царь въезжал в город в торжественной процессии и отправлялся в храм. Одновременно новый царь был женихом новой невесты, то есть, другими словами, в день нового года этот небесный царь справлял свой священный брак с богиней города. Такой брак был обязательным элементом всех этих обрядов въезда; небесное божество, царь и жених олицетворялись в одном и том же лице[33] Ясно после этого, что и евангельский эпизод торжественного въезда в город, среди культовой обстановки, божества спасения завершается двумя моментами — священным браком с божеством города и отправлением в свое местопребывание, в храм. Это въезжающее божество является и в евангелиях, и в Библии царем[34]. Но у Марка рядом с

прославляемым приходящим царем прославляется и приходящее царство, причем по-гречески оно женского рода. У Марка же посещение Иисусом храма остается самодовлеющим фактом, в то время как у двух других евангелистов этот факт уже требует какого-то объяснения, и Матфей с Лукой находят самым уместным связать его с храмовой торговлей и прикрепить к нему одно из библейских изречений; что делал Иисус дальше в этом храме, Матфей и Лука «знают» по-разному. Наконец, у Марка есть еще одна подробность. У него молодой осел не просто осел; нет, на него еще ни разу не садился ни один человек, то есть это особое животное и еще молодое, чистое, нетронутое, какое обычно отдается в жертву божеству, — животное культовое. Итак, оно чистое и не тронутое ни одним человеком, и оно стоит привязанным к городским воротам, к тем «дверям снаружи на улице», через которые потом въезжает само божество.

4

Что же это за связанный или привязанный осел? Плутарх сообщает, что у древних египтян почиталось божество по имени Тифон или Сетх; в нем олицетворялись самые темные и разрушительные силы природы, и этот Тифон представлялся губителем и злым врагом своего брата Озириса, бога светлого и благостного. Этот Тифон имел свое культовое соответствие в осле; осел был его священным животным, и наружность Тифона представлялась ослообразной[35] В культе Тифона поэтому играл выдвинутую роль осел. Плутарх говорит, что осла считали нечистым, демоническим животным по причине его сходства с Тифоном и что во время богослужений в честь Тифона египтяне делали из теста священное печенье с изображением связанного осла[36]. Итак, нетрудно видеть, что осел — звериный облик Тифона, что осел — то божество темных и разрушающих сил, которое у египтян носило имя Тифона. Из этого же свидетельства Плутарха мы узнаем, что в культе Тифона люди и животные с огненным цветом волос (то есть рыжие, по-нашему) уподоблялись и ослу, и этому богу; огненный цвет считался цветом Тифона[37] Мы знаем и из других культов, у других народов, что рыжий, или огненный, цвет волос почитался в связи с огненными божествами (каковы Арес, Гефест, Марс и т.д.) и что стихия огня, разрушительная стихия, явилась стадиальным эквивалентом солнечного пламени, солнца в его зените, одинаково светящего и губящего. Таков у греков Арес, грозное световое божество войны, но поздней и бог плодородия; таков Аполлон, бог солнца, у Гомера еще сохранившийся как бог чумы. У римлян таков весенний бог Марс, у вавилонян — Нергал, у египтян — Тифон. И у осла в том же Егип-

те сохранена его солнечная природа; так, по словам того же Плутарха, и богослужения в честь солнца тоже были увязаны с ослом, и в это время запрещалось носить на теле золото (золото — обычная метафора солнца) или кормить ослов[38] Таким образом, если трудно сразу же дать ответ, почему связанный осел выступает в евангелиях, то гораздо легче ответить на этот же вопрос, когда речь идет о культе Тифона. Поскольку осел был божеством солнечного зноя, он представлялся в известный период бездействующим; этот период приурочивался к тому времени, когда солнце скрывалось, в течение ли ночи или зимних дней. Мы знаем из международного фольклора, что в такой период солнце представлялось связанным или закованным и что всякого рода узы передавали это состояние бездействующего, пассивного, порабощенного светила[39] Осел как хозяйственное животное, находившееся в центре производственного внимания охотничьих племен (когда охотились на дикого осла), сосредоточивал на себе и их идеологическое внимание, переоформляясь в тотемное божество, в божество знойных пустынь, в солнце преимущественно. Отсюда — образ связанного осла, перешедший в религиозную традицию различных народов. Так, связаны и закованы солнечные боги: бог зноя, Арес, лежит связанный сетями своего двойника, Гефеста; божество огня, Прометей, привязан к скале Кавказа; солнечного Диониса связывают пираты, библейского Самсона — филистимляне и т.д. и т.д. Но тут же нужно сказать, что осел является культовым животным именно Ареса, Диониса, Аполлона, имеет связь с Самсоном и т.д.

Что касается Аполлона, то один из мифов, увязывавших греческий культ с вавилонским, рассказывает следующее. Был некто Клиний из Месопотамии, недалеко от Вавилона, человек богобоязненный и религиозный. Он видел, как в храме Аполлона в Гиперборее этому богу приносились в жертву ослы, и, желая Аполлону угодить, задумал у себя в Вавилоне сделать то же. Но в тот момент, когда он пригнал уже ослов к алтарю, явился Аполлон и приказал ему взамен ослов поставить коз и овец, так как жертвоприношение ослами он желал иметь только у себя в Гиперборее. Клиний подчинился и заповедал это своим детям. Однако двое из них насильно развязали путы ослов и пригнали их к алтарю. Виновные наказаны смертью и превращены в птиц[40] Этот миф в позднем пересказе не понимает и забыл некоторые свои существенные моменты. Речь идет, как видно по остаткам мифа, не только о принесении ослов в жертву солнечному божеству (Гиперборея — сказочная страна солнца), но и о связывании и развязывании ослов. Осел, как показывают евангелия, должен до времени быть связан, и только само божество в определенный момент может потребовать этого развязывания, и то

лично для себя: «Если кто скажет вам что-нибудь, отвечайте, что господь имеет в них надобность, и тот немедленно отправит их». Эта таинственность, непонятная в общем рассказе евангелий, объясняется из мифа об Аполлоне: Аполлон имеет надобность в ослах, но не допускает, чтобы их развязывали для себя смертные. Служители бога, жрецы, знают это и не дадут отвязать ослов, пока не прикажет им само божество. Но двое сыновей такого жреца развязывают ослов самовольно, без позволения солнечного бога, и совершают святотатство, нарушают миропорядок и ход времен года. Ибо до времени, до въезда божества на небо, осел должен быть так же связан, как и само солнце. Этот образ связанного солнца, который в культе Тифона вполне явственно есть образ связанного осла, в земледельческой стадии начинает подвергаться истолкованию; на его почве создается мотив осла, привязанного к чему-нибудь, и как раз к тому, что так же, как и сам осел, является производственным божеством. В сознании земледельцев, возделывающих в своем хозяйстве виноград, виноградная лоза и ее грозди — божества; эти земледельческие племена, получив от охотников и от соседних скотоводов культовые сказания об осле, прибавляют к ним и свою религию вина, свое почитание винограда. В результате образ связанного осла обращается в образ осла, привязанного к винограднику. Осел и виноград с точки зрения производительных сил страны являлись для древней Палестины, так сказать, производственной базой ее религии; поэтому понятно, что иудейские племена должны были быть тотемистически увязаны с культовыми сказаниями об осле и винограде. Действительно, в одном из мест Библии, там, где Иаков дает пророческие благословения своим сыновьям — олицетворениям древних израильских племен, говорится об Иуде, что он привязывает к лучшей лозе своего виноградника осленка, сына ослицы[41] Заметим, что уже тут осленок выступает как сын ослицы, что это именно не осел взрослый, а молодой, фигурирующий вдвоем с матерью, — другими словами, что в этом тотемистически-культовом сказании иудейского племени уже есть в наличии весь пучок евангельских образов связанного молодого осла и ослицы. Показательно, что другой сын Иакова, другой племенной представитель, Иссахар, в этом благословении называется тотемистически «крепким ослом, лежащим между протоками вод»[42]. Тот же культовый образ перешел впоследствии и в искусство. Так, в римское время ложа триклиний имели на своих ножках изображения ослиных голов, привязанных к виноградной лозе; изобретение таких изображений римляне относили к глубокой мифической старине[43] Но привязанный или связанный осел все же является образом порабощения, поражения, уничижения. У древнего парфянского народа человек, который

ехал связанным на осле, считался опозоренным, общественно наказанным[44]. Так связанный осел, потеряв со сменой мировоззрения свое культовое значение, пережиточно сохранил его в связанном человеке, едущем на осле. Мы хорошо видим на этом примере, как к концу земледельческого периода, когда тотемистическая роль осла забывается, на ее месте появляется новая роль человека, но человека, все же соединенного с этим ослом тем, что человек сидит на осле. Но на этом же примере мы видим, что этот сидящий и едущий на осле человек выполняет функцию осла и продолжает собой в новом виде то самое, что идеологически олицетворялось в осле. Вот почему связывание или отвязывание осла относится столько же к ослу, сколько и к тому, кто «имеет в нем надобность». Прилагая это все к евангельскому эпизоду, я могу уже сказать следующее: Иисус, едущий на осле, повторяет собой осла, который сам являлся божеством, но в форме еще более древней, нежели Иисус.

5

Это охотничье и скотоводо-земледельческое божество, ставшее из божества солнца-неба божеством производительных сил, это ослиное божество после скрещения племен и их укрупнения очутилось в религиях всех древних культурных народов. Культ осла существовал на Крите и в Греции в микенскую эпоху; осел был божеством смерти и неба в древней Индии, в Малой Азии, во Фригии, в Египте и у древних семитов[45] Как божество плодородия, осел имел в античности целый цикл скабрезных мифов, а в культе его хвост жертвовался Дионису; осел принимал культовое участие в процессиях, где несли фалл (изображение мужского производящего органа), в так называемых фаллологиях. Ослиное копыто вызывало созревание утробного плода и влияло на роды; привешенный в саду или на поле череп ослицы давал своим присутствием оплодотворение[46] Рядом с этим осел остался участником в культе хлеба, изображался движущим мельницу и был теснейшим образом связан с землей и ее произведениями — злаками, цветами и плодами. Так, ему в лице ослообразного царя Мидаса приписывалось первое насаждение роз, а одно из культовых сказаний Греции гласило, что урожай винограда будет обилен, если осел съест гроздь[47] Мы уже видели, что библейские мифы тоже сохранили эту связь виноградной лозы с ослом. Помимо Библии мы имеем целый ряд древних источников, говорящих нам о существовании у евреев культа осла. По одним версиям, в Иерусалимском храме хранилась золотая ослиная голова[48]; по другим, там стояла в святая святых каменная статуя бородатого человека, якобы Моисея, с книгой в руках,

сидевшего на осле[49], — мифологический прообраз, как видим, Иисуса на осле. Ослиной голове иудеи не только поклонялись, возносили молитвы и устраивали богослужения, но, по одному из поверий, приносили и человеческие жертвы[50]. По Плутарху и Тациту, евреи почитали осла за то, что некогда ослы указали им путь к воде и спасли от смертельной жажды, за это ослу была воздвигнута статуя в Иерусалимском храме[51] Гностики прямо говорили, что владыка мира Саваоф был ослообразен и что евреи поклонялись существу с ослиной наружностью[52]. Кроме того, общая античная молва приписывала евреям какой-то древний, скрываемый самими евреями культ осла[53] Связывая этот культ с религией Тифона, греки даже верили, что Иерусалим и Иудей были рождены Тифоном после того, как осел спас его[54]. Таким образом, самое существование Иудеи и ее священного города ставилось античным мифом в связь с древним культом осла. Поздней этот же осел продолжает нелегально существовать у христиан, и их обличают то язычники, то евреи. Продолжая еврейскую религию, христиане проносят к себе полностью и осла. Их тоже обвиняют в том, что они поклоняются ослиной голове; с другой стороны, в насмешку над ним в Карфагене водят по всему городу ослоголового человека с книгой в руках, в плаще, с надписью «бог христиан, ослоложец»[55] Эти насмешки и разоблачения евреев и христиан имеют значение не в том смысле, что устанавливают у тех и других культ осла в эпоху, современную самим обвинениям; дело даже не в том, находилась ли доподлинно в Иерусалимском храме золотая ослиная голова, а бог христиан был ослоложцем. Значение этих обвинений и легенд в их наличии, в том, что существовали самые эти обвинения и легенды, а уже они-то сами полностью подтверждают свое культовое происхождение из многочисленных мифов и обрядов и у тех, кто обвиняет, и у тех, кого обвиняют. Так, связь осла и воды, как связь осла и огня, не выдумана Тацитом и Плутархом; у самих евреев, мы помним, уже в благословении Иакова Иссахар был назван «ослом, лежащим между протоками вод», и у самих же евреев существовало поверье, что бог изливал воду из ослиной челюсти[56] В микенской религии осел теснейшим образом соединен с водной стихией[57] Точно так же и культ именно головы осла, не говоря о золотой голове, даже культ черепа и челюсти ослиных совершенно неоспорим[58]. Конечно, одна сконфуженная религия кивала на другую, но оснований для этого не было. Так называемая «народная религия», религия низших классов, всегда «подводит» религию господствующую, официальную, религию правящих высших классов. И в этом отношении гораздо серьезнее, чем обвинения, те непосредственные примеры неофициальной религии, которые сохранились для нас и у христи-

ан, и у язычников. Так, до нас дошел один очень малограмотный рисунок (при раскопках древнейшей части Рима — Палатина), изображающий следующее: человек в позе типичного моления стоит перед крестом, на котором распято божество с головой осла[59] Ряд деталей говорит за то, что это изображение принадлежит христианскому культу. Однако и язычники, смеявшиеся над почитанием осла у евреев и христиан, оставили нам тоже один рисунок — любопытный образчик профессиональной магии, вызванной мотивом профконкуренции: один цирковой возница произносит заклинание против своих конкурентов, других цирковых возниц, и призывает для этого ослоголовое существо[60] Наука давно уже сопоставила эту заклинательную дощечку с христианским рисунком из Палатина[61] Впрочем, нам-то совершенно незачем настаивать именно на христианском характере палатинского изображения. Нам важно совсем другое, и на этом другом я смогу действительно настаивать: это изображение есть безусловно культовое, и, безусловно, распятое божество имеет природу осла. Этого с нас достаточно. Потому что все равно, если мы только что имели возможность убедиться, что едущий на осле человек представлял собой самого осла, то, вспоминая наш евангельский эпизод, мы теперь должны будем еще больше уловить связь между ослом и едущим на нем Иисусом. В самом деле, на палатинском рисунке мы видим не только божество в образе осла, но и [это божество-осла] в распятом виде. Воображаемые боги не родятся христианами, евреями или язычниками. Их делает таковыми идеология христиан, евреев или язычников. Связь между Иисусом как божеством и между ослом как божеством тем исконнее, чем больше мы обнаруживаем ее существование еще до христианства. И эта связь между ними уже не может считаться случайной. Осел сам, как это видно по палатинскому изображению, был распинаемым на кресте божеством, подобно Иисусу, и, подобно Иисусу, сам должен был некогда умирать и воскресать из мертвых[62]

6

Мы уже видели, что культ плодородия выдвигает с особенной силой новую семантику спасения. В фольклоре, связанном с ослом, мотив спасения чрезвычайно силен. Конечно, нельзя было в развитом классовом обществе изображать осла в виде спасителя — это скомпрометировало бы религию и подорвало бы ее эксплоататорские возможности; но так как в мифах и сказаниях осел все-таки был спасителем, то этот мотив принял либо отвлеченный характер, либо рационалистический. Вот примеры. Родосцы посвящают Аполлону бронзовое изображение осла, и де-

лают они это по традиции, в силу того, что осел и Аполлон были некогда тождественными божествами; древнее священное сказание при этом выводит осла в функции спасителя, то есть соединяющегося с ослицей и именно этим приносящего спасение (жизнь, плодородие земли); во времена Павсания это соединение осла с ослицей трактуется в том смысле, что осел преследовал ослицу, этим помешал молоссам напасть на амбракиотов и тем самым спас их [63] Точно так же осел, сперва сам соединяясь с женским божеством для плодородия и спасения, у Овидия спасает это женское божество тем, что своим криком будит богиню при нападении на нее Приапа, бога производительности[64]. Еще в сумерийскую эпоху, в XXV веке до нашей эры, царь Гудеа спасает страну от засухи и себя от невзгод, когда жертвует колесницу, запряженную ослами, в честь бога плодородия, зноя и войны Нингирсу[65] А дальше к ослу начинают прикрепляться мотивы спасения, идущие из культового, давно забытого прошлого. Так, благодаря ослам Зевс одерживает победу над гигантами и спасается; осел спасает Диониса при переправе в Додону; Изида спасает Гора, отослав его на осле, а Тифон спасается в битве благодаря ослу; Самсон получает благодаря ослиной челюсти «спасение великое», и ослы спасают евреев, указав им воду; ослица спасает Валаама от карающего меча ангела. Этот мотив далее переносится и в легенды об исторических лицах и событиях. Например, Марий получает через осла знамение спасения; дорийцы одерживают победу благодаря одноглазому человеку на муле; Дарий при помощи ослов одолевает скифов; римляне делают статую медного осла Победителя, помогшего Цезарю [Августу], а Митридат спасается благодаря мулу, нагруженному золотом[66]. Это золото снова напоминает нам о солнечной стороне в природе осла[67] и заставляет сказать тут же, что осел оставался у греков небесным светилом, в частности звездой, а у библейского пророка в его поэтической речи самое спасение образно представлено в виде горящего светоча [68]. Любопытно, что созвездие осла соединено у греков с созвездием яслей, а в Евангелии псевдо-Матфея о Марии и детстве Христа к яслям маленького Иисуса приходит на поклонение и осел, который говорит по-человечьи[69]

7

История Валаама, спасенного ослицей, заключается в следующем. Моавитский царь Валак, желая погубить израильский народ, посылает к своему пророку Валааму, чтобы тот пришел и предал израильтян проклятию. Бог, с которым советуется по этому поводу Валаам, запрещает ему ехать к Валаку, но Валаам седлает ослицу и отправляется в путь. Тогда ангел с мечом в руке

становится на дороге; ослица, завидя его, сворачивает в поле, а Валаам бьет ее и снова возвращается на дорогу. Ангел останавливается так, что нельзя проехать, и ослица прижимается к самой стене и придавливает к стене ногу Валаама, за что тот снова бьет ее. В третий раз ангел преграждает путь, и в третий раз ослица видит ангела; теперь она ложится под Валаамом, и пророк начинает бить ее палкой. Ослица не выдерживает и заговаривает человеческим голосом; в это время Валааму открываются глаза, и он видит ангела с обнаженным мечом, который говорит ему от имени бога, что путь Валаама неправеден и, если б ослица не своротила с него, бог умертвил бы Валаама, а ослицу оставил живой. Потрясенный Валаам соглашается ехать обратно, но теперь ангел приказывает ему следовать дальше, с тем только, чтобы не проклинать израильтян, а говорить то, что скажет бог. Валаам въезжает на ослице в город моавитский, и царь выходит ему навстречу. Дальше он приводит его на высоты, и с этих высот по велению бога Валаам благословляет израильтян и произносит пророчество о Мессии, о поражении всех израильских врагов и о процветании одного Израиля[70]. Итак, в этом эпизоде въезжающий на ослице пророк говорит то же самое, что в нашем евангельском эпизоде говорит Иисус; разница лишь в том, что Валаам имеет в виду реального Израиля, а Иисус пророчит о небесном царстве. Во всяком случае, Валаам выполняет функцию спасителя израильтян; он спасает их от гибели и заменяет проклятие пророчеством о спасении и о будущем спасителе. Но его самого спасает от смерти ослица. Грех Валаама в том, что его путь неправ перед богом, что он не должен ехать к Валаку, а едет. Но такое толкование мифа является поздним. Первоначально его смысл вполне конкретен, и мотив пути нужно понимать не отвлеченно, а конкретно, как один из древних мифологических мотивов, в которых 'путь', 'дорога' означают смерть, дорогу в преисподнюю. Человек должен пройти путь смерти, пространствовать в буквальном смысле слова, и тогда он выходит обновленным, вновь ожившим, 'спасенным' от смерти[71]. Он не должен ни оглядываться на пройденный путь, ни возвращаться по пройденному пути, ибо это означает снова 'умереть'[72]. И Валаам плутает, не может выехать на нужную ему дорогу; по словам ангела, этот путь стал бы для него смертью, потому что ангел умертвил бы его. В этом мотиве плутания образно дается прохождение Валаамом преисподней, после чего он въезжает в город и отправляется на высоты (более древний образ храма) как солнечное божество, как божество спасения, на ослице, на таком же женском божестве. Этот миф о Валааме повторен в другом месте Библии и носит еще более древний характер. Один божий человек идет к нечестивому царю, и бог запрещает ему есть или

пить в той стране и возвращаться той дорогой, которой он шел туда. Но вот, когда он стал обратно идти уже по новой дороге, его обманом вернул один пророк и уговорил поесть у него и попить. Божий человек верит пророку, ест и пьет у него, а затем седлает осла и едет по запрещенному пути. Тогда на дороге ему встречается лев, умерщвляет его, но не трогает осла; и вот лежит мертвое тело, а возле него стоят лев и осел, пока не приходит пророк и не предает тело погребению[73] Здесь угроза, данная Валааму ангелом, приведена в исполнение: за то, что божий человек поехал по запрещенному пути, он погублен, а осел остается невредим. Запрещенный путь к нечестивому царю там и тут оказывается смертью. Лишь у Валаама карает бог в виде ангела, а у божьего человека образ бога более древний, в виде льва. Но почему же лев не трогает осла? По той же причине, по какой и ангел, как он сам сказал, погубив Валаама, оставил бы ослицу живой, то есть потому, что ангел или лев — два таких же вида самого бога, как и осел[74]. Так, Иуда, один из племенных богов израильтян, связанный с ослом и виноградником, называется львом; вавилонское божество Лабарту имело туловище осла, а голову льва; Дионис, по греческому преданию, посадил первую виноградную лозу в львиной и ослиной челюстях; Самсон одинаково связан с ослиной челюстью и со львом. В пророческом сновидении одного вавилонского царя находятся львы и осел. На критских изображениях мы видим осла с ногами льва[75]. Этим объясняется, что в целом ряде мифов осел то уравнен со львом, то выступает даже в роли победителя льва. Так, он нападает на свирепого льва или насилует его; создается ряд басен, где уже высмеивается эта претензия осла казаться львом или быть сильней льва[76]. Собственно, мы имеем в Греции прекрасную параллель к божьему человеку из Библии: это сцена в «Лягушках» у Аристофана, когда Дионис в львиной шкуре отправляется верхом на осле в преисподнюю[77] Здесь мы видим, как лев и божество слиты в одном лице и как его шествие на осле, третьем лике того же божества, имеет целью путь смерти, спуск в преисподнюю. Никакого нравоучения тут нет, и в этом смысле греческая культовая версия более верна древности, чем библейская. Так, первоначально едет в преисподнюю и израильское божество в львином образе верхом на осле или в виде Валаама на ослице. Затем уже создается и второй смысл этого мифа, отвлеченный, который подсказан первым, конкретным смыслом; и вот рядом с богом, ослом или на осле едущим в преисподнюю появляется пророк (либо человек божий), едущий к нечестивому царю. Этот пророк — спаситель, возвещающий народу спасение. Но почему спасение? Потому что бог едет в преисподнюю на осле, чтобы потом, через ворота, торжественно въехать в небесный город, в

свое местопребывание. Это будет моментом спасения для народа, актом полового соединения бога с богиней города, то есть осла с ослицей или царя с царицей.

8

В самом деле, образы осла и царя (как заместителя бога) совпадают. В этом отношении очень интересно, как израильский народ получил своего самого первого царя. У одного человека пропали ослицы; тогда он послал своего сына, Саула, со слугой отыскать их. Саул ищет их в одной стране — не находит; приходит в другую — не находит; приходит в третью — не находит. Тогда он идет вопрошать об этих ослицах пророка. Он входит в город, где тот живет, и пророк идет ему навстречу. Он ведет Саула на высоты; там, на высотах, пророк справляет жертвоприношение и жертвенный пир и на главное место сажает Саула, которому открывает, что ослицы уже нашлись и что Саул отныне царь[78] Конечно, эти ослицы, которых ищут по всем землям, чисто мифические; когда мы видим, как они внезапно исчезают, как потом их ищут и как они неожиданно появляются, мы непременно должны вспомнить, что так происходили исчезновение, а затем поиски и внезапное нахождение всех божеств плодородия. Но здесь вместе с ослицами исчезает и Саул со слугой, которых уже, в свою очередь, начинают искать, пока они сами внезапно не появляются. Саул входит в город, встреченный пророком, и сразу его ведут на высоты, где происходит жертвоприношение. Так в праздниках триумфа и нового года жрец выходил навстречу въезжающему божеству, а потом торжественно вел его в храм и там приносил ему жертву, заключая ее жертвенным пиром. Так и Валак встречал Валаама, а потом вел его на высоты (якобы затем, чтобы оттуда показать ему израильтян). Так в Евангелии по Луке Иисус всходит на Масличную гору, и при его торжественном спуске с горы ученики «в ликовании начали восхвалять бога за все виденные чудеса», а фарисеи потребовали, чтобы Иисус запретил им (подразумевается — святотатство, потому что ученики славословят в Иисусе бога, показывающегося из-за горы, — бога солнечного); в трех первых евангелиях эпизод въезда на осле начинается у Масличной горы, и по-гречески говорится, что Иисус «всходит» в Иерусалим[79] Итак, Саула ведут на гору и устраивают жертвоприношение; одновременно он и венчается на царство, и обретает ослиц. Разница, таким образом, этого мифа в сравнении с евангельским или предыдущим библейским лишь в том, что образ 'ослицы' здесь дан как образ 'царства' Найдя ослицу, Саул становится царем. Если вспомнить, что самое царство представлялось в виде женской сущно-

сти и было женского рода, а 'царствовать' значило 'соединиться в производительном акте' если знать, что до Саула у израильтян был царем сам бог Яхве и Саул замещает в роли царя самого бога[80], то станет ясно, что Саул во всей этой истории повторяет божество солнца и плодородия, входящее в небесный город, на высоту, в свое местопребывание, где он становится новым царем и новым мужем... Но чьим? Мужем ослицы, тем «ослоложцем», который считался в Карфагене христианским богом и которого в торжественной процессии водили по городу. Таким образом, Саул въезжает в город не на ослице, а за ослицей. И то, что наши божества так часто появлялись именно с женской сущностью осла, будучи сами молодыми ослами мужской сущности, говорит о том, что эти ослицы — их парные женские соответствия, в форме матери-возлюбленной, с которой они плотски соединялись в религиозном обряде[81] Вот почему не только у библейских пророков, но и в Евангелии въезжающее на осле божество является спасителем и царем[82], а у Марка рядом с приветствием приходящего царя приветствуется и приходящее царство, причем у Захарии и Матфея божество едет и на молодом осле, и на ослице. По первоначальному мифологическому образу это въезжают в небесный город осел с ослицей, которые были связаны за воротами, в преисподней, а потом порвали путы и вступили на новое годичное «царство небесное» в акте нового полового соединения, то есть спасения.

9

До нас действительно дошли мифы, которые говорят нам, что осел с сидящим на нем, тождественным ему божеством въезжал прямо на небо. Так, когда Гефест был сброшен в преисподнюю, его вывез оттуда и отвез на небо Дионис на осле[83] В этом мифе мы имеем путешествие из смерти и въезд на небо осла и таких двух богов, как Гефест и Дионис, разделяющих с ослом его огненно-световую и плодородную природу. Здесь не гора и не высоты, означающие небо, и не храм, тоже означающий небесное жилище, небо, а само небо непосредственно. Затем в так называемой гигантомахии, мифе о борьбе Зевса с гигантами, мы снова видим ослов, которые въезжают на небо с Дионисом, Гефестом и сатирами[84] Торжественную процессию ослов самих по себе, без сидящих на них богов, мы видим в религиозных обрядах Консуалий и в честь Весты. Там и тут мы имеем дело с обрядами плодородия. В Консуалиях мы видим ослов именно в фазе их освобождения от пут, как в Евангелии: во время этих земледельческих праздников их освобождают от всякой работы, и если не устилают их путь зеленью, то все же покрывают их головы

венками[85] В праздник Весты, богини огня, которая представлялась божеством земли и преисподней, матерью всего сущего, и в частности плодородия, ослы играли определенную культовую роль, связанную именно с этим плодородием. Так, в праздник Весты участниками обряда являлись хлебопеки; они водили в процессии по городу увенчанных ослов и объясняли себе эту связь хлеба с ослами тем, что ослы молотят зерно[86] На самом деле связь осла с хлебом здесь та же, что и в евангелиях, где на осле въезжает Иисус, тело которого отождествляется с хлебом: осел — древнее божество плодородия, в том числе хлебных злаков и хлеба, и хлебопеки — его древние жрецы, ибо, говорится в источнике, древние люди приготовляли хлеб в самом храме Весты[87] Здесь, в этих обрядах Весты, мы видим торжественно шествующих по городу увенчанных ослов. Заметим, что ослы в праздниках Весты и Конса не венчаются, но увенчиваются. Это есть не игра словами, а один и тот же акт, иначе выраженный; брачный венок, царский венок или праздничный венок означают одно и то же — уподобление божеству зелени и растительности, божеству плодородия. Насмешливый карфагенский обряд в своей основе идет сюда же, но тут осел уже слит в своей природе с человеком[88] По городу торжественно продвигается ослообразное существо, соединяющееся в половом акте с ослицей[89] Наконец, сюда же может быть отнесен и тот обряд, который потом стал выдаваться за измышленную кем-то плутню. Дело в том, что враги иудеев, идумеяне, сказали, что они выдадут иудеям своего бога Аполлона и что тот придет прямо к ним в храм. Иудеи согласились. Но на самом деле это оказался человек, продвигавшийся по Иерусалиму в торжественной процессии, в сопровождении машин со светильниками, изображавшими якобы звезды; этот человек прошел в храм, но там захватил и похитил золотую ослиную голову [90] Этот человек, как видно из источника, в глазах города изображал движущееся божество, окруженное звездами. Итак, чтобы граждане могли верить в такой обман, нужно было, чтобы существовали предпосылки для такой веры, — и они, как мы видели, были. В Иерусалим, таким образом, торжественно вступает небесное божество в сопровождении звезд и отправляется в храм, где его ждет его же изображение — золотая ослиная голова. Тут, конечно, я не могу не напомнить, что у греков осел пребывал на небе в качестве звезды и что Аполлон — солнечное божество, связанное с ослом. Следовательно, иерусалимская легенда не брала содержание из фантазии какого-то обманщика, а основывалась на мировоззренческом факте, и самая форма обмана, в какую этот факт облекся, говорит лишь о том, что древний образ был забыт и требовал реального оправдания. Еще дальше, в других религиозных обрядах, мы видим про-

цессии ослов с сидящими на них божествами. Например, в Дионисиях, изображавших въезд бога Диониса в город и следование его в храм, торжественно шли ослы, дикие ослы и мулы (среди других животных); на ослах сидели силены и сатиры, увитые венками, а ослы имели украшения из золота и серебра[91] Поздней, когда роль осла как самого божества забывается, остается его роль культового животного или просто животного, увязанного с таким-то или таким-то праздником; сперва он везет на себе божество (скажем, Диониса в Додону), а потом вещи божества — священную утварь. Так, например, осел был культово связан с божеством земли и плодородия, Деметрой, причем, он, по-видимому, занимал определенное место в элевсинских мистериях; со временем, однако, он остается только тем животным, на котором участники мистерий, едущие из города, везут священную утварь и вещи. Однако в виде культового наследия рядом с ролью осла при шествии в Элевсин остается поговорка: «Осел справляет таинства»[92]. Что касается до момента священного брака, то он сохранился и в обряде и, еще больше, в мифе. Осел то преследует ослицу, то спасает богинь от любовного нападения, то нападает сам, божество ли перед ним или животное. Конечно, если в мифе он спасает Весту от насилия, а в обряде является ее культовым животным, то это значит, что первоначально он «спасал» ее не в позднейшем отвлеченном значении, а в древнем конкретном, то есть соединялся с нею и продолжал плодородие, родил новый хлеб и новых животных или людей. Точно так же торжественно шествующий по Карфагену ослоголовый ослоложец означал божество осла, культово возлежавшее с ослицей. Но вот что должно привлечь наше внимание. В Киме, когда женщина совершала прелюбодеяние, ее вели на площадь и ставили на камень, потом сажали на осла, заставляли объезжать на нем весь город вокруг, а потом снова приводили на тот же камень, который после очищали, как от скверны. Женщина, ехавшая таким образом на осле, называлась «онобатой» — «шествующей на осле»[93] Мы видим, что первоначальный обряд, потеряв свое культовое значение, получил истолкование чего-то позорного и закрепился в виде наказания. На самом деле перед нами такое действо: женщину отводят на центральное место города, на каменное возвышение (а камень в древности почитался как божество, наравне с горой и с высотами), потом сажают на осла и торжественно обводят вокруг города, пока снова не поведут ее на то же возвышение[94] Объезд «вокруг» города всегда есть религиозный обряд, как обвод вокруг алтаря или обход вокруг храма, и представляет собой вариант шествия по городу (он тоже подразумевает всегда именно обход вокруг города, потому что в основе повторяет шествие солнца по небу, вокруг неба). То, что

эту женщину сажают на осла из-за прелюбодеяния, указывает на то, что это прелюбодеяние ставилось культом в связь именно с ослом, а то, что камень считался оскверненным и очищался, указывает на то, что именно на нем происходил производительный акт[95] Но вот что самое интересное. Выражение «шествовать на осле» имеет значение по-гречески, как неожиданно поясняет античный глоссарий, определенного термина — «совокупляться с ослом»[96], и, таким образом, женщину-«онобату» следует понимать не как «шествующую на осле», но как «оплодотворенную ослом», «сходящуюся с ослом». Итак, эта женщина представляет собой полную параллель к карфагенскому ослоложцу, к ослообразному божеству, оплодотворяющему ослицу, к божеству, которое язычники называли богом христиан. И я, вдумываясь во все это, начинаю убеждаться в том, что библейские спасители и пророки, едущие на ослицах, или Иисус, едущий на ослице и молодом осле, представлялись когда-то священными супругами этих самых ослиц. Это мужское божество, пара ослицы, либо на ослице едет, либо въезжает к ослице и за ослицей, либо шествует рядом с нею как сын подъяремной.

10

Теперь следует сказать еще вот что. Осел был связан с виноградной лозой и потому оказался в культе олицетворенной лозы, Диониса. Осел был связан с плодородием хлебных злаков и потому оказался в культе олицетворенного хлебного злака, Деметры. Дальше осел сливается с Иисусом, олицетворением хлеба и вина. Но в Библии даны и более древние черты осла как божества солнца и плодородия, и среди них самая исконная — черта спасения. Итак, в Библии и в Евангелии мы имеем ряд отдельных мифов об осле в виде отдельных племенных священных сказаний, поздней переработанных в качестве исторического эпизода. Нужно сказать, что в Библии, которая является сборником разношерстных сказаний, мы бы теперь сказали — «альманахом», в Библии культовый рассказ об осле выплывает то в одном месте, то в другом. Их много, этих мелких рассказов, но они раздроблены и рассеяны. Евангелие как цельная повесть с определенным содержанием дает уже устойчивый рассказ об осле, и от нас самих зависит подойти ко всему евангельскому рассказу как к «священному» сказанию о животном (осленке или ягненке), о животном-божестве, поздней — о животном, жертве для божества. Мы знаем, что в тотемистический период каждая общественная группа мировоззренчески возглавлялась каким-нибудь определенным животным и что к нему, к общественному божеству, прикреплялись и священные сказания. В зависимости от

роли животного в хозяйстве это может быть в скотоводческий период осел, баран, овца, лошадь, собака и т.д. и т.д. из охотничьего периода могут остаться в качестве главного божества лев, пантера, волк, медведь и т.д. Как уже было сказано выше, на почве скрещения и слияния племенных хозяйств скрещиваются и сливаются племенные боги; так было в самый древний период истории, так было в поздние исторические времена с богами целых областей и стран. Этим объясняется, что Иуда — лев и осел, Дионис — осел, козел, лев и бык, Иисус — осленок и ягненок (баран) и т.д. и т.д. Рядом с такими скрещенными сказаниями о нескольких зараз животных имеются, однако, и очень древние версии о каком-либо животном в отдельности; таковы рассказы об осле, относящиеся к глубочайшей древности. Мы видели, что в Библии и в евангелиях эти рассказы занимают только часть общего повествования. Но тем драгоценней для нас, что в Греции и Риме сохранился связный, цельный, вполне стержневой рассказ об осле, получивший литературную обработку и лежащий перед нами в виде поучительной параллели к литературно обработанным рассказам Библии и евангелий. Но почему «поучительной» параллели? Потому ли, что тут мы имеем дело с христианством и иудейством, а там — язычники? Да, конечно; но, кроме того, самое интересное заключается в том, что Библия и евангелия — «священные писания», «заветы», религиозный жанр литературы, а языческая повесть об осле — это не только светский жанр, не только роман, но, увы, как это ни ужасно, роман порнографический! Вообще, осел оказался злей всех других зообогов: он устроил так, что роман о нем представляет собой самую предательскую параллель к нашим священным писаниям еще и в другом отношении. Так, в Библии мы сплошь и рядом видим один и тот же рассказ в нескольких редакциях; чтобы это объяснить, буржуазная наука изобрела двух редакторов, яхвиста и элохиста, которые якобы по-разному обрабатывали одно и то же. Но как быть с четырьмя евангелиями? Тут пришлось изобретать «общие источники», из которых-де евангелисты «брали» свои повествования. Но вот перед нами такое же явление на языческой почве. С одной стороны, мы имеем по-гречески роман без автора «Лукий или осел», с другой — по-латыни роман Апулея «Превращения», или «Золотой осел». Вся основная схема и весь сюжет у них общие, лишь греческий вариант более сжат и короток, а римский распространен и осложнен. Конечно, эти оба романа живут совершенно обособленной самостоятельной жизнью: что было бы, если б у нас была в руках книга, куда они оба входили бы частями, как в Библии, или шли последовательно друг за другом, как евангелия? Оттого-то буржуазная наука по-иному относится к мифам Библии, евангелий

и языческого романа, давая для каждого из этих произведений свое особое объяснение. Но нам следует сказать прямо: наличие вариантов для романа об осле представляет собой полную параллель к вариантам четырех евангелий (четыре евангелия только канонических, а апокрифических гораздо больше) и к библейским вариантам. Их присутствие объясняется совершенно одинаковой причиной, а именно генетической общностью культа, который дал различные литературные оформления в различных условиях классовой борьбы; одно и то же культовое сказание стало передаваться в измененных формах, но каждая из форм по своему генезису дополняла или заменяла другую, одинаково выражая одно и то же древнее смысловое значение. Итак, «Золотой осел» — это рассказ об осле в форме романа, тот самый рассказ, который фигурирует в евангелиях и в Библии. Основной его сюжет говорит о человеке, превращенном в осла, и об осле, снова превращенном в человека. Итак, у язычников героем является не только очеловеченное существо, но и сам осел в виде животного. Таким образом, если евангелисты говорят об Иисусе, а библейские авторы — о Валааме или Сауле, то авторы языческие прямо выводят самого осла в роли главного действующего лица. Этого осла зовут Лукий, или Луций, что значит по-гречески и по-латыни «сияющий», «световой», то есть является именем небесного светила. Когда Луций был еще человеком, его превратила в осла женщина, с которой он сошелся для этой цели, по имени Фотида; это имя, в свою очередь, значит по-гречески тоже «светлая», «сияющая». Таким образом, в этой паре мы имеем две одинаковые солнечные сущности, соединяющиеся друг с другом в половом акте, причем мужская сущность оказывается в образе осла. Но дальше. Когда Луций уже живет жизнью осла, поворот в его судьбе совершает некто по имени Кандид, что значит по-латыни «блестящий» — снова эпитет солнца. Луция избавляет от чар Луна, которой он молится; эта Луна приказывает своим жрецам, Митре и Азинусу Марцеллу, посвятить Луция в таинства Изиды и Озириса. Митра — имя небесно-светового бога; этот Митра, да еще жрец (мифологическое тождество самого бога), оказывается родственным Луцию по соотношению созвездий[97] Азинус же значит по-латыни «осел». Итак, схема такая: солнечное божество принимает образ осла с помощью световой богини, а затем Луна и осел снова переводят его в человеческий облик. Другими словами, Луций — это осел, а его женским соответствием является световое божество; в первой паре мы имеем Луция и Фотиду, во второй паре — Азинуса (Митру) и Луну. Ясно поэтому, что осел перед нами золотой, то есть солнечный. Мы должны вспомнить, как евреи почитали золотую ослиную голову и как в культе египетского Тифона в определен-

ные дни, связанные с жертвоприношениями солнцу, нельзя было носить на теле золота и давать пищу ослам, как осел, нагруженный золотом, являлся для греков знаменем спасения, как в Дионисиях ослов украшали золотом, как — еще один пример! — фригийское ослиное божество, Мидас, все, до чего ни дотрагивался, обращал в золото, — мы должны все это вспомнить для того, чтобы мотив римского «золотого» осла признать культовым, тем самым, который был у евреев, греков, фригийцев, египтян и т.д. Основной сюжет в романе Апулея заключается в том, что Луций, человек распущенной и грязной жизни, одержимый пороками, спасается благодаря ослу. Здесь «спасение» имеет уже отвлеченный характер, подобно евангельской осанне; это спасение есть перерождение, одухотворение, приобщение высокой нравственной чистоте. В этом отношении между евангельским образом спасения и Апулеевым много общего. Но там и тут первоначальное спасение, связанное с ослом, имеет вполне конкретный смысл: Луций оттого ведет распущенный образ жизни, что он осел, спаситель, несущий новые рождения и избавление от смерти в актах оплодотворения. Поэтому греческий анонимный вариант (считать, что Лукий был писателем из Патр, совершенно не приходится[98]) «Лукий или осел» дает осла только в его конкретном значении, а отвлеченного «спасения» не привносит. Но почему там и здесь речь идет о превращениях заколдованного осла? Что это не есть какая-то специфическая идея именно античности, указывает современная австралийская легенда о человеке, ставшем медведем. Магическая трава возвращает его к человеческой природе (как розы, которых поел осел, возвращают Лукию, или Луцию, его человеческий облик[99]). Здесь, в этой легенде, еще явны следы тотемизма и того, что этот превращенный герой сам равен медведю. В сказке осел как солнечно-загробное божество всего чаще становился заколдованным существом, жертвой чар, «одержимым»; и эта черта выдержана далеко не у одного Апулея. Так, уже Валаам, моавитское ослиное божество, нес функцию 'заклинателя', 'пророка' в смысле 'ведуна', 'шамана', 'колдуна'; оттого его добрая для израильтян роль забылась, и он открыто выступает в еврейской культовой легенде как чародей, как хромой чародей, то есть отрицательно[100]. У греков лунно-загробное божество, Эмпуса, имело ослиную природу и было уже прямо ведьмой, а у вавилонян солнечная Лабарту, львино-ослиное существо, считалась ведьмой и колдуньей. Наконец, Изида, теснейшим образом связанная и с ослом, была не только избавляющей от чар Луной, но божеством волшебства и чародейства. Итак, осел у Тифона и Захарии и у Иисуса связан, у Валаама и «божьего человека» запутан в плутаниях, у Саула находится в исчезновении, у Апулея и псевдо-Лукия заколдован

и парализован демоном. Кроме того, в античном романе, в его отдельных эпизодах, осел очень часто оказывается то связан, то привязан к чему-нибудь; подобно евангелиям, он появляется в этих эпизодах связанным мимолетно, только в силу живучести древнего культового мотива[101]

11

Итак, роман Апулея — это рассказ о спасении осла. Поэтому среди целого свода всевозможных мифов об осле тут дается и несколько эпизодов, где осел сам является спасителем. Так, один разбойник, переодевшись женщиной, спасается на осле, нагруженном снопами овса. Этот разбойник, как оказывается дальше, — благое существо и сам спаситель молодой девушки, одновременно и ее муж; его имя, Тлеполем, в греческом культе носит божество «трижды вспаханной пашни», и если он здесь спасается на осле, навьюченном снопами, то мы имеем культовое равенство между животным и сидящим на нем божеством, между злаками и их воплощением в человеке[102]. Этот разбойник, который едет на осле, а в другом аспекте сам является спасителем, дает прекрасную параллель к евангельскому благочестивому разбойнику[103] и показывает, что Иисус на осле недаром в одном из эпизодов увязан с разбойниками. Затем у Апулея есть такая сцена: осел связан ремнями, но вот он обрывает ремень и освобождается. На него садится девушка (невеста этого благородного разбойника), и он ее спасает, увозя от разбойников. По дороге, сидя на осле, она молится богам и благодарит осла «за спасение». Затем она обещает следующее: если осел благополучно довезет ее до дому, то она среди прочих наград повесит на него столько золотых украшений, что он, осел, будет сиять, словно небесные светила, и при ликовании народа, среди торжественной процессии триумфально вступит в город. А дальше она обещает в память своего избавления изобразить на картине это бегство и повесить в зале своего дома. Точно так же, говорит она дальше, история бегства под названием «Царская дочь бежит на осле из плена» сделается предметом зрелища, будет слушаться в виде рассказов и беспрерывно продолжаться в ученых сочинениях. И кончает свои слова тем, что осел уже подтвердил древние чудеса; кто знает, говорит она, не скрывается ли в этом осле какой-нибудь человек или бог[104]. Итак, в этом любопытнейшем эпизоде мы видим, как осел сперва связан, потом как он освобождается от уз, еще дальше как на него садится дева и спасается бегством. Но вот мы узнаем из ее слов, что она обещает ему как раз то, что осел, по нашему наблюдению, выполнял в культе: его украсят золотом, он торжественно въедет в город при кликах

восторга и этот въезд будет напоминать сияние небесных звезд. Словом, этот эпизод и слова девы на осле повторяют следующие, уже вскрытые нами культовые сцены: украшение осла золотом (отсюда и «золотой» осел), въезд наших спасителей на ослах, толкование этого въезда в виде сияния небесного светила, повторение процессии в Иерусалиме, когда такой въезжающий в город двигался с машинами, изображавшими звезды, и сам шел за золотой ослиной головой. Но этот же эпизод увязывает въезд Иисуса на осле с бегством Марии на осле с маленьким Иисусом в Египет[105] И здесь, в этом бегстве Марии, идет речь о звезде, тождественной Иисусу, и о золоте, которое вместе с другими дарами приносят Иисусу волхвы; как известно, в варианте по Луке Иисус рождается в яслях и ему поклоняются в яслях; по другому евангельскому варианту, к нему приходит на поклонение и осел[106] Во всяком случае, перед нами божество, которое родится не в доме для людей, а в жилище для животных, где находится и осел; с рождением этого божества нарождается на небе и звезда, и приходящие ему поклониться как божеству приносят с собой и золото; все это увязано с бегством на осле девы. Но посмотрим на эпизод Апулея еще раз. Дева говорит, что ее бегство на осле послужит темой для художника, для театра, для сказания, для исследования. Итак, это был известный культовый эпизод (ведь она сама подозревает, что в ее осле пребывает тайно бог), который изображался в искусстве, разыгрывался в действии, складывался в рассказ, истолковывался. Судя по нашему материалу, Апулей говорил правду; это был не просто вымышленный эпизод, а такой, который переходил от автора к автору в готовом виде, изображался в действе, имел множество вариаций в мифе. Но пойдем дальше. Осел везет на себе деву, и вот они на перепутье; недалеко родительский дом девушки, но как раз туда отправились разбойники, и осел знает об этом; оттого, несмотря на все усилия девы, осел упрямо не идет туда, куда она его направляет, и сворачивает с пагубного пути, который мысленно называет смертью. Пока они так спорят о дороге, их ловят те разбойники, от которых осел думал избавиться. Они поворачивают осла назад и заставляют вернуться по пройденному пути, с точки зрения осла — на явную гибель. Девушку они в наказание связывают[107] Конечно, эта сцена есть повторение истории Валаама плюс «божьего человека», и мы еще раз видим, что евангельский эпизод и библейские имели между собой определенную мифологическую увязку, причем каждый из них, скрывая свое происхождение, брал только ту или иную частицу мифа, а языческий рассказ, которому нечего было стыдиться, обрабатывал весь миф целиком. Непосредственно после этой сцены или еще в этой сцене осел Апулея начинает хромать, повторяя и

этим осла Валаама. Но вот продолжение всего эпизода. Вот разбойник, который оказался женихом девушки и сам спасался на осле со снопами, Тлеполем, развязывает девушку, связывает веревками... нет, не осла, а разбойников, и сам с девушкой на осле въезжает в родной город. Предсказания девушки сбываются, хотя об этом не догадывается ни она, ни сам Апулей. Осел с любовниками торжественно въезжает в город, и весь город выходит к ним навстречу в большом ликовании, в восторге и веселье. Завидя торжественное шествие, люди всех возрастов и всякого пола высыпали на улицу, чтобы посмотреть на девушку, триумфально въезжавшую на осле[108] Итак, не мы, а сам Апулей придает этому спасению на осле такое значение, какое было бы совершенно непонятно без связи с культом; но ведь Апулей дает типичную картину именно культового въезда, и в частности воспроизводит Диониса с Ариадной на осле[109] Это же значение выплывает у Апулея и в четвертый раз, в конце романа, когда начинается, собственно, спасение самого Луция; здесь оно носит особенно знаменательный характер. Осел после долгих мытарств попадает к богатому и влиятельному хозяину, которого зовут Тиаз. И вот этот Тиаз, желая после различных дел вернуться в родной город, въезжает на осле. В романе подробно рассказывается, как он отверг все свои прекрасные коляски, которые следовали позади без всякой пользы, как он пренебрег породистыми фессалийскими и галльскими конями и всем им предпочел осла. Он ехал на осле, богато убранном золотыми украшениями, пурпурными коврами и дорогими безделушками. В романе говорится: «Когда же мы... прибыли в Коринф, стали стекаться огромные толпы народа, чтобы видеть меня, не столько воздавая почести Тиазу, сколько страстно желая посмотреть на меня»[110] Рассказ делает затем отступление во времени, а дальше останавливается вот на чем: из тех, кто приходил смотреть на осла, одна знатная дама влюбилась в осла и купила у хозяина ночь любви с ослом. Эта сцена «ослоложества» подробно и ярко описана Апулеем[111] Если у него в первом эпизоде спасается на осле мужчина, переодетый женщиной, а во втором и третьем эпизодах уже спасается женщина, то здесь, в четвертом, на осле въезжает Тиаз, а женщина соединяется с ослом в производительном акте. Но что значит имя «Тиаз»? Это знаменитый культовый эпитет бога Диониса, и мы в сцене въезда на осле Тиаза должны видеть сцену торжественного въезда самого Диониса, как он въезжал на осле в Додону или, еще вернее, на самое небо. Вспоминая обряд в Киме, во время которого женщину за прелюбодеяние сажали на осла, ездившего вокруг города, мы должны сказать, что девы Апулея или дева Мария — они все на ослах представляли собой женское соответствие осла, и тот акт, который они должны были совер-

шать в виде ослиц, они в мифе совершают в виде женщин, причем они «спасаются», въезжают в город на осле в торжественной процессии, а затем отправляются в священное место и там соединяются с ослом. Миф дает первоначально две вариации: либо мужчина въезжает на ослице (пророк Валаам, спаситель у Захарии, Иисус у Матфея), либо женщина на осле (Мария, женщина в Киме, дева у Апулея). Стоит прочесть у Апулея описание соединения женщины с ослом, чтобы убедиться, что перед нами сцена из культа. Обстановка необычайно, подчеркнуто роскошна; комната богато убрана, ярко освещена, ложе покрыто золотым покрывалом (мы знаем уже — почему!) и тирской багряницей. Самое описание, подробности указывают на культовый характер акта: Апулей оттого уделяет ему столько внимания и места. Но несколько дальше сцена повторяется и уже окончательно обнаруживает себя. Дело в том, что соединение осла с женщиной уже становится здесь предметом всенародного представления и разыгрывается в театре в виде определенного действа. Сперва идут танцы, потом представление на культовую тему, а там и брак осла с женщиной. В присутствии огромного количества народа на арене ставится высокое ложе, которое Апулей называет брачным ложем; оно богато украшается, и на него должны всенародно возлечь и произвести культовый акт плодородия осел и женщина[112].

12

Разница между «Золотым ослом» и евангелиями та, что в античных рассказах об осле главное действующее лицо — это сам осел, божество в форме животного, и что его история оформлена эротически и вполне конкретно. Евангелия выводят в качестве главного действующего лица того же самого спасителя, но осел настолько затушеван, что мы выуживаем его только в одном или двух эпизодах, где он уже перешел на роль атрибутивную, послужную. Кроме того, рассказ о спасении и о спасителе принял в евангелиях отвлеченный морализующий характер. Нужно сказать, что конец «Золотого осла» у Апулея и в этом отношении сливается с евангелиями; здесь идет речь о духовном спасении Луция, и перед нами такое же душеспасительно-философское произведение морального порядка, с тем же присутствием божества и его служителей и последователей. Недаром некоторые эпизоды из Деяний апостолов в Новом Завете совершенно совпадают с «Золотым ослом». Так, обращение апостола Павла и обращение сотника Корнилия абсолютно тождественны обращению нашего осла, Луция: там и тут божество во сне направляет того, кто должен спастись, к будущему «крестному», а «крестного»

предупреждает во сне о том, кого должно спасти; потом они по приметам сна находят и узнают друг друга[113] Вообще, очень любопытно было бы проследить параллелизм рассказов об осле и евангелий, особенно с точки зрения жанра; мы увидели бы, как одно и то же идеологическое начало оформляется и в виде мученичества и в виде эротики[114] Но то, что христианство питалось в значительной степени и культом осла, сказалось впоследствии, и, сколько церковь ни затушевывала этого в редактировании евангельских текстов, все же генетическая природа культа вырвалась наружу с бурной силой в обход евангелиям в самом христианском обряде. Так, начиная со средних веков осел и ослица начинают широко обоготворяться. В Италии, в особенности в Вероне, этот культ осла прикрывается тем, что христиане обоготворяют якобы осла или ослицу Иисуса Христа из наших евангельских эпизодов. Эта ослица уже представляется божеством и находится в храме. Здесь существует поверье, что евангельская ослица путешествовала и пришла в Италию; ее останки положили в нутро искусственного осла, статуя которого и стояла в храме богородицы[115] Нужно сказать тут же, что в «Золотом осле» Апулея та дева, которая спасается на осле, за это бегство должна понести такое наказание: из убитого виновника преступления, осла, будут вынуты все внутренности, а в его нутро будет положена дева[116] И вот мы видим, что веронский культ именно так и поступил с обоготворенной ослицей и что эта ослица, находящаяся в нутре осла, составляла культовую статую в храме богородицы. Мы должны понять из этого примера, как фантастический и скабрезный «Золотой осел» близок серьезному религиозному жанру, как они оба питаются одинаковыми генетическими соками и как, в сущности, документален и культово точен Апулей даже в незначительных, казалось бы, деталях романа. Конечно, эта обоготворенная ослица оттого находится в храме богородицы, что она и есть богородица, та дева, которая спасалась на осле в Египет; но первоначально она спасалась конкретно, и этот образ ослицы в осле — это культовый след именно такого спасения, идет ли речь о деве на осле у Апулея или в апокрифическом Евангелии. Эту богородицу-ослицу веронцы два-три раза в год выносили из храма, и четыре монаха, одетые в архиерейские одежды, обносили в торжественном шествии. Точно так же и в церквах Франции обоготворялись ослица и осел; накануне богоявления справлялись праздники осла, и у французов же был культ ослицы под видом святой Аннессы (что значит по-французски — святой Ослицы)[117] Но еще ярче богослужения и литургии над ослом и с участием осла. Так, например, в сопровождении огромной толпы народа по улицам водили осла, крытого золотым покрывалом, вели его прямо в храм, переодевали в цер-

ковные богатые ризы и производили над ним в самом храме торжественное богослужение; мы видим, что в обрядовом действе, миновавшем цензуру отцов церкви, целью шествия осла был действительно вход в храм и что осел совершал этот вход самостоятельно, без сидяшего на нем Иисуса, который появился только в Евангелии. Нужно прибавить, что все высшее духовенство принимало участие в этом богослужении, пело славословия ослу и подражало ослиному реву. Когда же праздник осла бывал приурочен к воспроизведению бегства Марии в Египет, на осле триумфально въезжала прямо в церковь какая-нибудь веселая, подвыпившая девица легкого поведения. И здесь при участии всего духовенства над ослом происходила литургия у самого алтаря; все это перемешивалось с выпивкой и заканчивалось разухабистым фарсом[118] Таким образом, церковная христианская практика вполне повторяла главные эпизоды скабрезного романа об осле, показав на деле, в действии, что Иисус и Луций были тождественны друг другу, а распутная Фотида — двойник девственной Марии. Конечно, в средние века такие праздники воспринимаются в виде пародии; это объясняется тем, что прежние верования были забыты, хотя неизменно продолжали жить бок о бок с официальной религией; мы имеем в них на самом деле правомочный вариант той же религии, но оформленный в «комических» категориях. Во всяком случае, мы видим одно: перед нами осел в виде бога, перед нами вместо девы Марии на осле въезжает блудница, такая самая, как в Киме. Но там прелюбодейка якобы в наказание обвозилась на осле; здесь, в христианском обряде, эта женщина должна быть блудницей, потому что в этом и заключается, как мы видим у Апулея, культовая идея 'спасения' как плодородия. И потому литургия заканчивается повальным распутством, то есть позднейшей формой, в которую вылился акт обрядового соединения полов.

13

На почве культовых сказаний и поверий создается впоследствии и фольклорный мотив об осле, который попадает в различные литературы и только между прочим — к Апулею. Помимо священных сказаний, мифов и связных повестей наш осел сохранился и в сказке, и здесь, в сказке, все нити мифов сходятся воедино. Так, в одной из арабских сказок мы видим, как жена-прелюбодейка превращается за измену в ослицу[119] Это — прямое продолжение кимской истории или сейчас описанной средневековой. Вместе с тем сюда же органически вошел и мотив превращения, занимающий центральное место в античном романе. Далее, в другой сказке, рассказывается следующее. Один человек

вел за собой осла. Этого осла крадет мошенник, отвязывает его и передает товарищу. Затем он сам впрягается вместо осла. Когда изумленный хозяин замечает подмену, мошенник говорит ему, что он за постыдные пороки был превращен в осла, но теперь чара спала, и вот он снова из осла обратился в человека[120] Здесь наш культовый сюжет по характерным приемам позднего мифа выдает себя за сознательный обман вроде обманного обряда в Иерусалиме; на самом же деле мы имеем дело с переосмыслением мифа о связанном, отвязанном и превращенном осле. И здесь постыдные пороки, как у Луция, ведут к превращению человека в осла, а нравственное спасение совпадает с возвратом в человеческую природу. Человек, который ведет за собой осла, как будто не играет никакой роли, и восстановить ее трудно. Однако, когда человек не ведет осла, а сидит на осле, образ становится понятнее. Так, в арабском апокрифическом Евангелии о детстве Христа имеется следующий мотив: один юноша превращен колдовством в мула, но спасается и снова получает человеческий образ, когда на этого мула садится Христос[121] На этом примере мы видим воочию, что осел под Христом — это очеловеченное существо. Итак, сперва осел есть спаситель, дальше сидящий на осле есть спаситель; еще дальше самый акт сидения на осле является спасением. Но мы видели, что с самого начала сидящий на осле был однозначен ослу, а осел — человеку или божеству; сидение на осле с самого начала было спасением, лишь в конкретном смысле. Конечно, если Христос, спаситель, сядет на мула, спасителя, то от этого произойдет спасение. Но как впоследствии, когда культ отмер, это «спасение» понимать? Двояко: либо как избавление от опасности, удачное бегство вовремя, либо как конкретное «обращение», то есть превращение, переход из одного состояния в другое. Этот переход из одного состояния в другое искони присущ природе осла: он оттого и спаситель, что из смерти переводит в жизнь. Этот акт перевода из одного состояния в другое поздней становится превращением из одной природы в другую, а еще поздней «превращение» уже оказывается «обращением». Поэтому Луций сперва «превращается» в человека, а потом «обращается» в истинную веру. Но все эти мотивы даны и в евангельском эпизоде. Когда связанного осла отвязывают, «потому что в них нуждается господь», осел переживает то же, что и при своем позднейшем превращении или обращении. Одно состояние, связанности и смерти, переходит в другое, освобождение от пут, воскресение[122] Этим осел еще раз уравнивается с Иисусом, умиравшим и воскресавшим божеством.

(1923 г.), 1930 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Мат. 21, 1—12. Перевод всюду даю свой.

[2] Перевожу с греческого, где сказано «дочери Сион»; синодальный перевод: «дщери (дочери) Сионовой» — неверен.

[3] Марк 11, 1—11.

[4] Лук. 19, 29—45.

[5] «...Твои враги... сровняют с землей тебя и детей твоих в тебе», Лук. 19, 44.

[6] Иоан. 12, 12—16.

[7] *Каценельсон Л.И.* Гошана Рабба. — Еврейская энциклопедия. Т 6. СПб., 1910, с. 739.

[8] Захар. 9, 9. Все библейские места даю в своем переводе Септуагинты. Поправки со стороны древнееврейского текста здесь и далее указаны мне И.Г.Франк-Каменецким.

[9] *Франк-Каменецкий И.Г* Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. — ЯЛ. 1932, т. 8, с. 122; *он же.* Женщина-город в библейской эсхатологии. — Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Сб. статей. Л., 1934, с. 535.

[10] Кроме указанных работ Франк-Каменецкого, см. о земле-местности-городе, в связи с женской сущностью: *Марр Н.Я.* Первый средиземноморский дом и его яфетические названия у греков μέγαρον, у римлян atri-um. — ИРАН. Сер. 6. 1924, т. 18, ч. 1, янв.—июнь, с. 230, 231. См. классическую работу о земле-матери: *Dieterich A.* Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion. Lpz.—B., 1905. О божестве женского плодородия, которое есть божество материнства и земли, местности, см.: *Peott H.* Μήτηρ. Bruchstüke zur griechischen Religionsgeschichte. — ARW. 1906, Bd 9, с. 87 и сл. О культовом значении «города» см.: *Saintyves P.* Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament. P., 1922 («Осада города и взятие Иерихона»), и *Usener H.* Heilige Handlung (Ilions Fall). — ARW. 1904, Bd 7, с. 313 и сл. Во время процессий в честь бога Диониса следовали женщины в богатых одеждах и уборе, «назывались же они города» — Калликсен Родосский у Athen. 201 de. И вплоть до нашего времени на памятниках, марках, монетах город, как и государство и царство, изображается в виде женщины.

[11] «Свадьба — обряд культа неба», *Марр Н.Я.* Яфетические зори на украинском хуторе: (Бабушкины сказки о Свинье—Красном Солнышке). — Ученые записки Института народов Востока СССР. М., 1930, т. 2, с. 2. Литература о браке неба и земли огромна. См., например: *Harrison J.E.* Themis: a Study of the Social Origin of Greek Religion. Cambridge, 1927, с. 226, 233, 237, и мн. др. Стадиальный анализ разбираемых метафор — в моей статье «Миф об Иосифе Прекрасном» (ЯЛ. 1932, т. 8, с. 137 и сл.).

[12] Исайя 62, 4—5. *Франк-Каменецкий И.Г.* Отголоски представлений о матери-земле, с. 124.

[13] *Франк-Каменецкий И.Г* Отголоски представлений о матери-земле, с. 125.

[14] Об «актах земледельческого труда как метафоре войны» см.. *Франк-Каменецкий И.Г* Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях. — ЯЛ. 1929, т. 4, с. 159 и сл. *он же.* Отголоски представлений о матери-земле, с. 133. Параллелизм жатвы-битвы встречается в «Слове о полку Игореве», в думах, в «Кобзаре» Шевченко, у Некрасова:

Рати тут нет никакой!
Это не люди лихие,
Не бусурманская рать.
Это колосья ржаные,

Спелым зерном налитые,
Вышли со мной воевать!
(Мороз, Красный нос, XXII).

Но эта концепция принадлежит земледельческому периоду. В охотничьей стадии победа над врагами дается в метафоре солнечного 'триумфа'

[15] Исайя 62, 8—10.

[16] Исайя 62, 11. Подобная интерпретация всего текста в целом принадлежит мне.

[17] Мат. 21, 5; Иоан. 12, 15.

[18] *Baudissin W.W* Adonis und Esmun. Eine Untersuchung zur Geschichte Glaubens an Auferstehungsgötter und an Heilgötter... Lpz., 1911, с. 385 и сл. ср. 56 (Die Idee des Lebens). Спасение как жизнь и спаситель как податель жизни появились у христиан из иудаизма: *Gavin F.* The Jewish Antecedents of the Christian Sacraments. L., 1928, с. 17. И у египтян спасение было «залогом вечной жизни»: *Reitzenstein R.* Die Hellinistische Mysterien-Religionen, ihre Grundgedanken und Wirkungen. Lpz.—B., 1910, с. 77 Нужно, однако, и здесь сделать оговорку, что такая семантика спасения верна только для земледельческой стадии.

[19] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936, с. 85.

[20] *Франк-Каменецкий И.Г* Растительность и земледелие, с. 126; *он же.* Отголоски представлений о матери-земле, с. 135; *он же.* Вода и огонь в библейской поэзии. — ЯС. 1926, т. 3, с. 144. Речь идет и тут, конечно, о земледельческой концепции.

[21] Захар. 9. 'Кротость' в языках яфетической стадии означает 'небо', 'солнце' *Марр Н.Я.* Арабский термин ħanīf в палеонтологическом освещении. — ИАН. ОГН. 1929, № 2, с. 92. Несомненно, что 'спаситель' является 'кротким' и 'справедливым', потому что он небесное божество, божество солнца. В греческом языке ἀγανός *кроткий*, γανός *блестящий, сияющий.*

[22] *Потебня А.А.* Объяснение малорусских и сродных народных песен. — Русский филологический вестник. Вып. 1. Варшава, 1883, с. 53, 95. На языке Библии «войти к женщине» — значит «соединиться» с нею. Такой же смысл имеет «въезд папы в Рим» у Мазуччио, 5 [см.: *Masuccio Salernitano.* Il Novellino. Firenze, 1957. P 1, 5, с. 68—69. — *Н.Б.*].

[23] *Потебня А.А.* Объяснение малорусских и сродных народных песен, с. 103 и сл. ср. 105. Ср. слова Иисуса: «Я есмь дверь: кто войдет мною, спасется...» и далее (Иоан. 10, 9).

[24] *Марр Н.Я.* Первый средиземноморский дом, с. 231; *он же.* Quelques termes d'architecture, désignant 'voûte' ou 'arc' — ЯС. 1923, т. 2, с. 137 и сл. [= *Марр Н.Я.* Некоторые архитектурные термины, означающие 'свод' или 'арка' — Избранные работы. Т. 3. Л., 1934. — *Н.Б.*]. Греки называли одну из звезд «воротами вечера» (Anax. B 20 Diels).

[25] *Марр Н.Я.* О 'небе' как гнезде пра-значений. — ДАН. 1924, янв.—март, с. 23; *он же.* Из семантических дериватов 'неба' — Там же, с. 27—28.

[26] *Марр Н. Я.* Бретонская нацменовская речь в увязке языков Афревразии. — Известия ГАИМК. Л., 1930, т. VI, вып. 1, с. 26—27; *он же.* Стадия мышления при возникновении глагола 'быть' — ДАН. Сер. В. 1930, № 5, с. 77; *он же.* Яфетические зори на украинском хуторе: (Бабушкины сказки о Свинье—Красном Солнышке), с. 2; *Лившиц И.Г.* Детерминатив к египетским словам mwt 'мертвец' и ḫftj 'враг' — ЯС. 1930, т. 6, с. 225. Греческие философы полагали, что солнце ежедневно рождается заново: Xenoph. A 33; Heracl. B 6 Diels. Показательно, что древнеиталийская богиня Матута олицетворяла раннее утро, зарю, начало дня и была покровительницей родов и рождений.

[27] 'Город' = 'небеса', *Н.Я.Марр.* Из поездки к европейским яфетидам. — ПЭРЯТ. 1926, с. 144.

[28] Сотер (спаситель) было прозвище богов города, и связь города со 'спасением' и 'спасителем' была чисто культовая; этот факт подтверждает такой ученый, как Вендланд: ZNW Bd 5, с. 347 и сл. [*Wendland P.* Σωτήρ. — ZNW. 1904, Bd 5. — *Н.Б.*]. 'Въезд в город' (в свое 'жилище' — 'храм') есть метафора выхода из смерти; вторично 'город' связывается со 'спасителем' (избавителем от смерти) уже реалистически. Так, κτίστης — основатель города — мыслится спасителем (сотером) (*Usener H.* Der Stoff des Griechisches Epos. — Kleine Schriften. Bd 4. Lpz.—B. 1913, с. 199). Отсюда 'город' и 'страна' — объект сотерии в культе богинь-спасительниц. Ср. Arph. Ran. 381, где 'страна', 'спасение' и 'времена года' увязаны семантически. Связь 'спасителей' и 'взятия города' а также 'въезда спасителя в город' и уподобления солнечному восходу, став «общим местом» культа, нашла пародию у Аристофана (Eqq. 149): изумленного колбасника, показавшегося на городской площади, приветствуют: «Взойди, спаситель, в город и нам явись!». При избрании колбасника на царство в качестве сотера его ставят на лоток и оттуда показывают все греческие владения (полная пародия Саула!).

[29] *Fries K.* Studien zur Odyssee. — Vorderasiatische Gesellschafts-Mitteilungen. B., 1910, Jg. 15, № 2—4, с. 3 и сл. Там же огромная литература вопроса. Ср.: *Usener H.* Sintflutsagen. Bonn, 1899, с. 120.

[30] Hdt. II, 63.

[31] 'Храм' как 'жилище' и 'небо', *Марр Н.Я.* Иштарь (от богини матриархальной Афревразии до героини любви феодальной Европы). — ЯС. 1927, т. 5, с. 113; *он же.* Первый средиземноморский дом, с. 234; *он же.* Филистимляне, палестинские пеласги и расены или этруски (из мира лошадей от Пиренеев до Малой Азии, до Руси). — Еврейская мысль. Л., 1926, т. I, с. 13; *Eisler R.* Weltenmantel und Himmelszelt. München, 1910, с. 206 и сл., 618; *Франк-Каменецкий И.Г.* Вода и огонь в библейской поэзии, с. 157

[32] *Никольский К.Т.* Пособие к изучению устава богослужения Православной церкви. СПб., 1894, с. 432, 471; *Holl K.* Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche. — ARW. 1906, Bd 9, с. 376.

[33] *Cook A.B.* Zeus, Jupiter and the Oak. — Classical Review. 1903, т. 17, № 3. с. 174 и сл. *Fries K.* Studien zur Odyssee, с. 176; *Zimmern H.* Zum Babylonischen Neujahrsfest. — Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Kl. 1906, Bd 58, с. 126 и сл. *Frazer J.G.* The Scapegoat. L., 1920, с. 356. О том, что мотив 'царствования' параллелен мотиву 'полового соединения', а 'царь' = 'мужу', см. мои «Три сюжета или семантика одного» (ЯЛ. 1930, т. 5, с. 45). Оформление этих обрядов относится по меньшей мере к родо-племенному укладу, но генезис их восходит к первобытному обществу.

[34] Ср. въезд на муле в Гиону Соломона, когда он при ликовании народа венчается тут же на царство (III Цар. 1,38 и сл.). Также ср. подстилание одежд при въезде Иисуса и подстилание одежды под венчанным на царство царем (IV Цар. 9,13). По дороге, где продвигается Юнона, девушки и юноши расстилают свои одежды (Ovid. Met. III,13).

[35] Plut. De Is. et Os. 30—31.

[36] Там же, 30.

[37] Там же, 30, 31; Diod. 1, 88, 4—5.

[38] Plut. 1. с.

[39] Здесь следует привести и осла Дивия («божественного»), который был освобожден от пут (см. цитату Салтыкова-Щедрина в одной из его сказок: «Кто осла Дивия быстро соделал, узы его кто разрешил»). Эта фраза — не простой

вымысел, так как в ней свернуто дан миф, подтверждаемый, как видно из этой статьи, многими аналогиями. Цитата, по другому поводу, указана мне Л.В.Цырлиным. [Общесл. *divъjь — *дикий*, происходит от той же основы, что и *диво*, лит. die-vas — *бог*, др.-инд. devah, авест. daeva, лат. divus, греч. δῖος, и.-е. *deiuos-. *Н.Б.*]

[40] Βοῖος и Σιμμίας у Ant. Liber. 20. Мотив богобоязненного служителя божества, у которого два негодных сына, караемых за вину перед богом, см. в Библии: Лев. 10,1 и сл. и I Цар. 2,12—34; 8,1 и сл.

[41] Быт. 49,11.

[42] Быт. 49,14. Ср. 16,12, где сказано об Измаиле, что он будет, как дикий осел.

[43] Hyg. Fab. 274. Этой же двойной тотемистической увязке мы обязаны тем, что Иисус, олицетворяющий собой виноградную лозу и вино, появляется в онолатрическом мифе. Ср.: «Я есмь истинная виноградная лоза, а отец мой — земледелец» (Иоан. 15,1), и «Я есмь виноградная лоза» (Иоан. 15,5), и «Взяв чашу... сказал им: это есть кровь моя» (Марк 14,23—24; ср. Мат. 26,27—28; Лук. 22,20). К этому нужно прибавить, что в Греции Зевс Спаситель (Сотер) был богом вина и самое вино называлось «Зевс Спаситель».

[44] Suid. s. v. ὄνος εἰς Κυμαίους. Прокопий Цезарейский рассказывает, как Иоанн, присвоивший себе царскую власть при Валентиниане, в наказание был с отрубленной рукой посажен на осла и отвезен на гипподром, напоказ народу. Там, претерпев от фарсеров и мимов гипподрома, был предан смерти (Procop. Caes. Bell. Vand. 1,3). Смерть в обстановке глумления этого мнимого царя, приезжающего на осле, нужно сопоставить со смертью среди глумления мнимого Царя Иудейского, Иисуса, имевшего тоже эпизод въезда на осле, но въезда в другом аспекте — не 'смерти', а 'спасения от смерти', осанны. И при этом нужно вспомнить прошлое самого 'осла'

[45] *Cook A.B.* Animal Worship in the Mycenaean Age. — The Journal of Hellenic Studies. 1894, vol. 14, c. 86; *Robertson-Smith W.* Lectures on the Religion of the Semits. L., 1907, c. 463; *Ball C.J.* The Ass in Semitic Mythology. — Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. 1910, vol. 32, c. 64 и сл.; *Schiffer S.* Marsys et les Phrygiens en Syrien. — Revue des études anciennes. Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux et des Universités du Midi. 1919, c. 242.

[46] Plin. Hist. Nat. 28, 251; Pollad. I, 35, 16; Colum. 10, 344. У Бокаччо сохранился вполне параллельный сюжет. Неверная жена назначает любовное свидание при помощи ослиного черепа, прикрепленного к винограднику (Decam. VII, 1). Здесь та же связь 'виноградника', 'ослиного черепа' и 'производительного акта' По-видимому, и легенда в Талмуде о черепе Иоакима основана тоже на культовой связи ослиного черепа и земли: едва погребали череп Иоакима, как он снова появлялся над землей — Еврейская энциклопедия. т. 12. СПб., 1912, с. 146 («Ослиное погребение»). К Иоакиму прикреплен мотив «ослиного погребения» (Иер. 22, 19). Тем самым, очевидно, череп Иоакима стал представляться ослиным черепом.

[47] Paus. II, 38, 3. О розах и о садах Мидаса — Hdt. VIII, 138.

[48] Аполлоний Молон у Апиона — Jos. Flav. Contr. Apion II, 80; Мнасей — там же, 112—120.

[49] Diod. 34, 1.

[50] Suid. s. v. 'Ιούδα.

[51] Tacit. Hist. V, 3—4; Plut. Qu. Conv. IV, 5, 2.

[52] Epiphan. Panar. haer. 26, 10, 6; 12.

[53] *Krauss S.* Ass-Worship. — Jewish Encyclopedia. Vol 2. N. Y.—L., 1903, c. 222; статья Ф.Ф.Зелинского «Азинарии» в «Еврейской энциклопедии» (Т. 3. СПб., 1909, с. 268). До сих пор у новогреков существует представление о евреях-

ослопоклонниках: *Bickermann I.* Ritualmord und Eselskult. — Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft der Judentums. 1927, Bd 5—6, с. 258, примеч. 2.

[54] Plut. De Is. et Os. 31.

[55] Min. Fel. Oct. 9; 28; Tertull. Ad nat. I, 11; Apol. 12.

[56] Jos. Flav. Ant. Jud. 15, 19. Ср. спасающую роль ослиной челюсти у Самсона (Суд. 15, 18). Кроме того, осел предсказывал дождь (Ovid. Fast. 318 и сл. [ссылка Фрейденберг неверна; в соответствующих стихах кн. 6 строки 318 и сл. связаны с участием осла в культе, но не с вызыванием дождя. — *Н.Б.*]) и только одно ослиное копыто могло служить сосудом для воды в Танаре; см.: Plut. De Prim. frig. 20, 3, и Alex. 3, где рассказывается, что Александр Македонский умер, напившись воды из ослиного копыта.

[57] *Cook A.B.* Animal Worship. с. 98 и сл. По Плутарху, осел явился знамением спасения для Мария оттого, что «предпочел сухой пище воду»: он выбежал из ворот, чтобы напиться в ближайшем источнике (Mar. 30). В этом дана и семантика 'ворот' как средства 'спасения': осел выбежал из тех именно ворот, куда бежал спастись Марий. В загробном мире осел и ослица соединены с водоносицами, а в обряде — с водой.

[58] Западная наука, охотно устанавливающая культ осла у язычников, ожесточенно опровергает его у христиан и евреев, даже в том случае, когда уже признает его у древних семитов. В этом идеологическом пункте сходятся ученые самых различных направлений. Показательна одна из последних работ И.Биккермана, напечатанная в еврейском органе в Германии (см. выше [в примеч. 53. — *Н.Б.*]). Автор, делая коренное различие между культом осла и культом ослиной головы и считая последний большой редкостью (особенно культ золотой головы), приходит к типично-формалистическому выводу, что все это порождено выдумкой одного определенного лица (идет его национальность, родина, время жизни), а уже от него заимствовали другие писатели частью добросовестно (это так называемые «этиологические легенды», излюбленные всеми формалистами), а частью с целью злостного обмана и клеветы. Параллельные мотивы в искусстве не больше, дескать, чем «декоративные мотивы». Конечно, Биккерман считает случайностью упоминание ослиной головы в одном из рецептов заклинательного папируса, а также ее роль в фольклоре нового времени, например в предсказаниях (с. 260).

[59] *Wünsch R.* Sethian-Verflüchtungstafeln aus Rom. Lpz., 1898, с. 87 и сл. (Лейденский папирус V, 31 и сл.).

[60] Там же, с. 108 и сл. Попытка некоторых ученых считать это божество конеобразным остается недоказанной.

[61] Об одном из последних научных отождествлений Сета и Христа см. рецензию: *Weinreich O.* — ARW. 1926, Bd 23, с. 343.

[62] Следы этого, по крайней мере, сохранились в греческом фольклоре. Так, кто-то раз обратился к предсказателю с вопросом, выживет ли один тяжко больной. Едва вопрос был задан, как на глазах предсказателя из какого-то трупа вдруг восстал осел, и чей-то голос произнес: «Смотри, осел воскрес!» Тогда предсказатель предрек, что больной выживет, и так оно и случилось (Schol. Arph. Av. 721). По-гречески «восставать», «воскресать», «выздоравливать» (подниматься с одра) передается одним термином. «Выздоровление» всегда трактуется как «воскресение», «спасение от смерти», и потому боги воскресений всегда являются целителями и спасителями. В приведенном рассказе изумительно сохранен образ «воскресающего из мертвых» осла, каким и должен быть осел-спаситель. Здесь образ понят еще совершенно конкретно, как восстание осла из трупа. Ср. схоластические вопросы: «Равен ли Христос ослу?» и «Может ли бог превратиться в осла?» (ср.: *Эразм Роттердамский*. Похвала глупости, гл. 53).

[63] Paus. 10, 18, 4.

[64] Ovid. Fast. 6, 345, ср. 313. Ср. знамение свыше, даваемое народу через рев осла (Amm. Marc. 27,31).

[65] *Thureau-Dangin F.* Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften. — Vorderasiatische Bibliothek. Bd 1. Abt. 1. Lpz., 1907, с. 83 и сл.

[66] Paus. 5, 3, 5 и сл.; Plut. Mar. 30; Lucull. 17; Ant. Liber. 65; Strab. 727 (15, 2, 14).

[67] Увязка 'осла' с 'золотом' была так привычна, что этот образ мы находим и в остроте Филиппа Македонского, который спросил об одной крепости: «Неужели она так неприступна, что к ней не сможет подойти даже осел, нагруженный золотом?» (Plut. Apophtheg. 178 B). Сюда же относятся две сказки Гримма — о юноше, который добыл три золотых волоса черта и за то получил нагруженных золотом ослов, и о золотом осле, из которого сыплется золото.

[68] Eratosth. Cat. 11; Hyg. Poet. Astr. 2, 23. Ср. Исайя 62, 1: «Спасение мое будет гореть, как светильник».

[69] Theocr. 22, 21; Epiphan. Panar. Haer. 79; Evangelia Apocrypha. Ed. C. Tischendorf. Lipsiae, 1876, с. 115 и сл.

[70] Числ. гл. 22—24.

[71] *Марр Н.Я.* Постановка изучения языка в мировом масштабе и абхазский язык. Л., 1928, с. 28; *Фрейденберг О.М.* Терсит. — ЯС. 1930, т. 6, с. 236.

[72] Когда жена Лота оглянулась, она обратилась в соляной столб. Когда Орфей оглянулся на свою жену, она осталась навеки в преисподней. «И кто будет в поле, также не обращайся назад», — говорится у Луки о гибели мира (17, 31—32). У римлян, идя в дорогу, нельзя было оглядываться назад. И в современном суеверии 'уйти и вернуться' = 'быть беде' Буржуазные правила «хорошего тона», сплошь основанные на пережиточном мировоззрении, запрещают на улице оглядываться.

[73] III Цар. гл. 13.

[74] О том, что библейский ангел есть сам бог Яхве, см.: *Франк-Каменецкий И.Г.* Пережитки анимизма в библейской поэзии. — Еврейская мысль. Л. 1926, с. 67 и сл. В другом плане, но такую же мысль высказывает там же С.Я.Лурье по поводу «Гавриилиады» Пушкина. [В указанном издании помещена статья С.Я.Лурье «Библейский рассказ о пребывании евреев в Египте»; однако, она к делу не относится. По-видимому, Фрейденберг имела в виду опубликованную в том же году другую работу С.Я.Лурье: «Гавриилиада» Пушкина и апокрифические евангелия (К вопросу об источниках «Гавриилиады»). — Пушкин в мировой литературе. Л. 1926, с. 1—10 и 345—348). — *Н.Б.*]

[75] *Thureau-Dangin F.* Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften, с. 95; *Cook A.B.* Animal Worship, с. 102. Об ослино-львином божестве и мифах о нем см. там же, с. 119.

[76] Plut. Alex. 73; *Helbig W* Wandgemälde der vom Vesuv verschütteIten Städte Campaniens. Lpz., 1868, № 1548. Басни об осле и льве и литература о них: *Cook A.B.* Animal Worship, с. 119, прим. 215 и доклад С.Я.Лурье «Осел в львиной шкуре» (ИЛЯЗВ, февр. 1930 г.).

[77] Arph. Ran. 31 и сл., 46 (это место цитируется и в указанном докладе С.Я.Лурье). Об осле в процессиях Диониса у Cornut. 30.

[78] I Цар. 9, 3 и сл.

[79] Ср. избрание на престол мифического римского царя Нумы. Его избирают на царство боги, и он всходит со жрецами на Капитолий, или на Тарпейскую скалу (Plut. Num. 7).

[80] I Цар. 8,7—8; 17; 19; 22. Здесь избрание царя трактуется даже как большой грех (измена богу). Первоначально царь и есть 'небо', 'солнце' (см. *Марр Н.Я.* Армянский термин arq-ay ['мат' ‖ 'жрец' > 'жрец'-'вождь' ‖ 'жрец'-'царь' > 'вождь' ‖] 'царь'. — ИАН. Сер. 6. 1920, т. 14, с. 100—111; *он же.* Термин

βασιλεύς. — ЯС. 1922, т. 1, с. 137 и сл.): связь между религией и царизмом всех видов гораздо глубже, чем кажется. У египтян слово «царь» передавалось через начертание солнечного диска. Фараон считался наместником бога и после смерти занимал трон солнечного бога (*Лившиц И.Г.* Детерминатив к египетским словам, с. 223). По преданию, первым царем феспротов и молоссов был Фаэтон (эпитет солнца) (Plut. Pyrrh. 1). Солнце, Гелиос, имело прозвище 'царь' (60 Hecat. B 7, 33 Diels [= Diod. 1.10.13, 3]), и у древних философов, как и в эпосе, Зевс называется 'царем' (Empedocl. B 128,2; Democr. B 30 Diels). Нужно вспомнить и обоготворение царей в императорском Риме, имевшее под собой исконную мировоззренческую базу. Между прочим, при апофеозе царей происходило якобы вознесение их на небо.

81 В культе плодородия сын богини-матери был всегда и ее возлюбленным, как Таммуз для Иштари, Адонис для Афродиты и т.д. Греческое πῶλος — 'молодой осел' соответствует в поэтической речи юноше. Он находился в таком же соотношении к ослице, как Иисус к Марии. Евангельская блудница Мария — остаток былой культовой роли Марии-Матери. О семантическом тождестве двух метафор 'блудницы' и 'матери' см.: *Франк-Каменецкий И.Г.* Вода и огонь в библейской поэзии, с. 152; *Фрейденберг О.М.* Миф об Иосифе Прекрасном, с. 147.

82 Осел как образ царя рельефен у вавилонян: царь видит во сне львов и осла, и мать-богиня разъясняет ему сон, говоря, что «осел — это ты». *Thureau-Dangin F.* Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften, с. 95. Мидас, фригийское ослообразное божество, тоже являлся царем. У царя Давида мул служил эмблемой его царской власти, при церемониале воцарения Соломона он так же символически переходил от отца к сыну, как и престол (III Цар. 4, 33; 38; 44). Недаром осел предрекает Тиберию царство (Plut. fr. 33).

83 Aristid. Dion. 49 (Dindorf).

84 Eratosth. Cat. 11. Въезд на небо или в небесный город совершается на осле, потому что сам 'осел' представлялся 'небом' и 'небесным городом' У древних семитов осел был божеством неба (*Ball C.J.* The Ass in Semitic Mythology, с. 67), ср. «Не вздорная побасенка или случайное совпадение, что... Христос на осле совершает свое торжественное шествие в храм, т.е. так же на небо...» (*Марр Н.Я.* Филистимляне, с. 3), но одновременно и тотемом, т.е. божеством племени, поздней — города. Помимо Иуды и Иссахара ослами-племенами были Сехем, Хамар и другие (о последних см. там же, с. 65 и сл.). У Авдона, говорится в Библии, было 40 сыновей и 30 внуков, ездивших на 70 молодых ослах (Суд. 12, 13—15); у Иаира было 32 сына, ездивших на 32 молодых ослах, и «32 города было у них. Их до сего дня называют селениями Иаира, что в земле Галаадской» (Суд. 10, 3—4). Итак, число тотемов-царей соответствует числу ослов, а число ослов — числу городов. Молодой осел соответствует 'сыну', 'внуку' Наконец, 'ездить на ослах' метафорически соответствует 'обладать племенными поселениями'

85 Plut. Qu. R. 48.

86 Io. Lyd. De Mens. IV, 94.

87 Там же. Ср. слова Иисуса о хлебе: «Это есть тело мое» (Лук. 22, 19).

88 Некогда осел расценивался так же, как человек. В Библии бог говорит: «Все, разверзающие ложесна, мне, как и весь скот твой мужеского пола, разверзающий ложесна, из волов и овец; первородное из ослов заменяй агнцем, а если не заменишь, то выкупи его; всех первенцев из сыновей твоих выкупай» и т.д. (Исх. 34, 19—20). См.: *Robertson-Smith W.* Lectures on the Religion of the Semits, с. 463; *Ball C.J.* The Ass in Semitic Mythology, с. 65. — Итак, агнец Иисус, искуплявший людей своей смертью, до этого умирал взамен ослов, а еще раньше был сам умерщвляемым божеством-ослом. Имя Иисус значит спаситель, см. у Мат. 1, 21: «Наречешь же ему имя Иисус, ибо он спасет людей своих... и т.д.»

[89] Tertull. Ad nat. I, 11; Apol. 13.

[90] Jos. Flav. Contr. Apion II, 12.

[91] Athen. 20 d; ср.: Cornut. De nat. deor. 181.

[92] Hes. s. v. ὄνος ἄγει μυστήρια; Arph. Ran. 159; ср.: *Cook A.B.* Animal Worship, с. 84.

[93] Plut. Qu. G. 2.

[94] В Киме долго не забывалось грозное значение небесного божества осла. «В Киме, — говорит Свида (s. v. ὄνος εἰς Κυμαίους), — осел считался страшным. И поэтому-то во все времена жители Кимы считали его гораздо страшнее, чем землетрясение или град».

[95] Мельничный камень назывался у греков «ослом» (Xen. Anab. I, 5, 5; Arist. Probl. 35, 3 (также веретено и прялка. Hes. и Suid., ср. миф об Окне).

[96] Poll. I, 217; V, 92.

[97] Apul. Metam. XI,22. Луций остается огненным и в той сцене у Апулея, где он, будучи ослом, несет на себе горящую паклю и охвачен нестерпимым зноем (рационализация!) (VII, 19).

[98] Phot. Biblioth. s. v. λύκιος.

[99] *Durkheim E.* Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. P., 1912, с. 193. Мы уже видели, что осел, поев винограда, давал ему обильный урожай, т.е. 'спасал' его, и что он первый посадил розы. Поздней он, съедая розу, 'спасается' сам. Несомненно, что такова же связь между травой и медведем в Австралии. Ср. сказку у Гримма об ослином салате. Ведьма обманывает героя, который оказывается в дикой, пустынной местности, где растет один салат. Поев его, герой превращается в осла. Однако стоило поесть от другого куста, чтобы снова стать человеком. Герой, воспользовавшись этим открытием, обращает трех злодеек в ослиц, но одну из них, молодую красавицу, снова возвращает к человеческому бытию и женится на ней.

[100] II Петра 2, 15; Апокалипс. Иоан. II, 14; *Speaker H.M.* Balaam. — Jewish Encyclopedia. Vol. 2. N.Y.—L. 1903, с. 467. Мотив хромоты Валаама увязан с мотивом ущемленной ноги. Ослица прижимает ногу Валаама, а у Апулея осел придавливает пальцы прелюбодея и тем открывает мужу измену жены (IX, 27). Придавливание ноги и хромота — метафоры хтонические; по-видимому, они семантизируют ущерб луны. Световые божества обычно хромы: Гефест — у греков, Иаков-Израиль — у евреев, Гор-Гарпократ — у египтян. Сюда же, возможно, идет и хромота библейского Мемфивосфея, тоже связанного с ослом в очень стертом мифе (II Цар. 4, 4; 9, 3—13; 16, 1 и сл.; 19,26) ('хромота' параллельна и однозначна как образ 'слепоте' — II Цар. 5, 6; 8, ср. Втор. 15, 21). И у Апулея осел то прикидывается хромым, то хромает действительно. Здесь имеется рассказ о хромом возчике, погоняющем хромого осла, и место действия — преисподняя (VI, 18, 20). Показательно еще и то, что Луция посвящает в таинства хромой жрец, причем хромота — его примета, указанная божеством (XI, 27). — *Марр Н.Я.* Арабский термин, с. 95, высказывает догадку (к сожалению, не уточненную) о связи хромоты с мифическими представлениями.

[101] Metam. VI. 27; VII, 19; VIII, 24—IX, 7.

[102] Там же, VII, 7 и сл. Нужно вспомнить, что сам осел был соединен с обрядами хлеба и с божеством хлеба и что он изображался двигающим мельницу. У Апулея он тоже запряжен для работы на мельнице (IX, 14—15).

[103] Мат. 27, 44; Марк 15, 27; Лук. 23, 39—43. О тождестве этих распятых разбойников с Иисусом см.: *Paton W.R.* Die Kreuzigung Jesu. — ZNW. 1901, Bd 2, с. 330. Мне приходилось дважды подробно останавливаться на мотиве «божественного разбойника» и показывать, что 'разбойник' и 'бог' — две тождественные метафоры («Методология одного мотива», читано в бывшем Яфетическом институте 21.III.1926 [опубликовано: ТЗС. 1987, т. 20, с. 120—130. — *Н.Б.*] и

«О бродячих сюжетах», ГИРК 19.II.1931 [опубликовано: О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках. — Одиссей: Человек в истории. 1995. Представления о власти. М.: Наука, 1995, с. 272—297 — *Н.Б.*]). Ср.: *Марр Н.Я.* Чуваши-яфетиды на Волге. Чебоксары, 1926, с. 52.

[104] Metam. IX, 51 и сл.; VI, 28—29.

[105] Evangelia Apocripha. с. 94. По словам И.Г.Франк-Каменецкого, Талмуд сравнивает бегство на осле Моисея в Египет с евангельским бегством на осле Марии [согласно Исх. 4, 20, Моисей возвращается в Египет из земли Медиамской; это возвращение, но не бегство].

[106] Мат. 2, 1—2; 7—11; Лук. 2, 7—18; Epiphan. Panar. haer. 26, 79. У Матфея волхвы тоже получают приказание свыше не возвращаться той же дорогой, какой они шли к Иисусу (2, 12).

[107] Metam. VI, 29—30.

[108] Там же, VII, 13.

[109] *Cook A.B.* Animal Worship, с. 91.

[110] Metam. X, 18—19.

[111] Там же. X, 19—22. В римском суеверии считалось, что осел способствует производительному акту (Plin. Nat. Hist. 28, 261).

[112] Metam. X, 23, 34. — И у евреев существовало культовое скотоложство, так что пришлось ввести его в запрещение: «Кто смесится со скотиною, того предать смерти, и скотину убейте. Если женщина пойдет к какой-нибудь скотине, чтобы совокупиться с нею, то убей женщину и скотину» и т.д. (Лев. 20, 15—16). Это не единственное подобное место в Библии. Впоследствии образ теряет свое конкретное значение и получает отвлеченный смысл; все же ср. в Откровении Иоанна: «Ибо наступила свадьба агнца, и жена его приготовила себя» (19,7). И там же (9): «Блаженны те, кто позваны на свадебный пир ягненка». Здесь речь идет уже о духовном браке Иисуса-агнца. Но этот агнец-ягненок был стадиальным эквивалентом молодого осла, о браке которого с женщиной, в сущности, данный текст и говорит. Ср. античный миф о сожительстве человека с ослицей и рождение у них ослообразной дочери, Аристотель у Плутарха (Parall. 29) и мн. др. У Апулея подробно рассказывается, как осел стремится изнасиловать девушку и бросается на женщину (наговор мальчишки, в котором рационалистически передана картина неудавшегося скотоложства) (VII, 21). В другой сцене приводят осла в качестве любовника к кинедам (VIII, 26). У Вольтера все эти мотивы оживают. Крылатый осел спускается с неба в золотых удилах, на его спине Жанна. Осел влюбляется в деву и говорит ей о своей страсти. Жанна готова уступить ему, но ее спасает хозяин осла, св. Дени. Мотив девы на осле напоминает о деве на спине быка (Мосх): миф дает в этой картине брак быка-Зевса и девы-Европы.

[113] Деян. апост. 9, 3—18; 10, 1—34; Metam. XI, 22 и 27 Ср. также общие сцены суда, восстания из гроба, повешения и т.д.

[114] *Фрейденберг О.М.* Евангелия — один из видов греческого романа. — Атеист. 1930, № 12, с. 129.

[115] *Saintyves P.* Les saints successeurs des dieux. P 1907, с. 166 и сл. Здесь же литература предмета.

[116] Metam. VII, 31.

[117] *Saintyves P.* Les saints successeurs des dieux, с. 166 и сл.

[118] *Du-Cange Ch.* Glossarium mediae et infimae latinitatis. Niort, 1882—1887, s. v. Festum Asinorum et Kalendae. И у евреев, по-видимому, происходило нечто подобное в их культовом прошлом. Свида рассказывает (s. v. Ζενών), что какой-то александрийский еврей Зенон из мести к своим единоверцам прогнал сквозь синагогу белого осла. Этот именно белый осел, проходящий по всему святилищу (ср. входы при христианской литургии!), уже слишком близок ослам, торже-

ственно вводившимся в средневековые церкви. Мотив личной мести — позднейшая рационализация забытого культового факта; мы видим, что ему уже придавали форму обмана, выдумки, клеветы и т.д. В эпоху Возрождения шуты носили колпак с ослиными ушами. Замечательно, что в XVI веке один из таких шутов назывался Crucifisso (*Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Пер. Людв. Гейгером. Т. 1. СПб., 1904, с. 381). Сатурнические цари — шуты с ослиными ушами — триумфально шествовали на осле во время средневековых полуцерковных празднеств (*Petit de Julleville. L.* Les comédies en France au Moyen Age. P 1885, с. 30, 37, 40, 248).

[119] 1001 ночь, № 3 (Mardrus).

[120] Там же, № 358 (Mardrus). Мотив превращения в связи с мотивом отвязанного осла встречается нами у греков, в мифе о Клинии (Ant. Liber. 20).

[121] *Жебелев С.А.* Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919, с. 90.

[122] То, что 'связанный' метафорически значило 'мертвый', а 'развязанный' — 'воскресший', хорошо показывает сцена воскрешения Лазаря: «И вышел умерший, то есть Лазарь, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его, пусть идет» (Иоан. 11, 44).

КОММЕНТАРИЙ

Введение в теорию античного фольклора

Лекции I—II

[1] См.: *Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М., 1938, с. 112 и сл. Имя Фрейденберг упоминается здесь однажды среди учеников Марра, которые «односторонне воспринимали идеи своего знаменитого учителя» и «стали вообще весь фольклор сводить к этим остаткам древнего мировоззрения, к „реликтам“, к „пережиткам“» (с. 115). Изучение архаики, по мнению Соколова, означало игнорирование «актуального общественного значения» фольклора. В дискуссии «Что такое фольклор?», прошедшей в Государственном институте речевой культуры в июне 1931 г., о которой пишет Соколов (ошибочно указывая 1932 г.), Фрейденберг выступала с контр-докладом к докладу В.М.Жирмунского. Соколов, однако, противопоставил и ее, и Жирмунского, с которым она полемизировала, и И.Г.Франк-Каменецкого М.К.Азадовскому, Н.П.Андрееву й А.М.Астаховой (см. отчет о дискуссии, написанный М.К.Азадовским: О сущности фольклора: Высказывания на дискуссии в Ленинградском Институте речевой культуры 11 июня 1931. — Советская этнография. 1931, № 3—4, с. 241—242). Группировка правых и виноватых, как и отнесение тех или иных лиц к определенной школе, диктовалась соображениями, имевшими более высокий статус, нежели фактическая истина. Скажем, нет никаких оснований относить Жирмунского к ученикам Марра или единомышленникам Фрейденберг. Однако учебник Соколова учитывает в трактовке недавнего прошлого опыт 1936 г., богатого на идеологические кампании. В фольклористике разоблачения неправильного понимания «народного творчества» (будь то трактовка его как первобытного наследия, или как создания военной аристократии, или как «импортирования» высокой литературы в культуру социальных низов — точка зрения, близкая Жирмунскому) затронули не только Фрейденберг (рецензия на «Поэтику сюжета и жанра» под названием «Вредная галиматья» (Известия. 28.09.1936) обрушивалась прежде всего на неправильную оценку «народного творчества», в частности гомеровского эпоса), но и самого Ю.М.Соколова, и М.К.Азадовского (см.: *Соколов Ю.М.* Русский фольклор, с. 117; *Oinas F.* The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union. — Folklore. Nationalism. Politics. Ed. F.Oinas. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1978, c. 77—95).

Лекция III

[1] Фрейденберг опирается в основном на две работы Кассирера (Cassirer E.): Die Begriffsform im mythischen Denken. Lpz.—B., 1922; Sprache und Mythos, ein Beitrag zum Problem der Götternamen. Lpz.—B. 1925. В этих сочинениях вводится понятие «конструктивные формы сознания», под которым в данном случае имеются в виду формы, лежащие в основе мифического мировосприятия. «Идея

работ Кассирера, прежде всего в изучении генезиса мифа и языка не со стороны содержания тех понятий, которые язык или миф образовали (так понималась проблема мифа до него), а с точки зрения конструктивных форм первобытного сознания, — чем миф и мифотворчество получили значение этапа человеческой мысли, но не какой-либо этнической особенности» (*Фрейденберг О.М.* Семантика сюжета и жанра. Рукопись). Отличия конструктивных форм первобытного сознания, по Кассиреру, касаются категорий причинности (тождество причины и следствия), времени (качественные различия «времен», при слитности «раньше» и «позже») и пространства (пространство как вещь); время и пространство связаны с заполняющим их содержанием, часть тождественна целому, единичное — общему, вещь — свойству.

Лекция V

[1] Фриск признает возможность родства ὁ φώς, τος и τὸ φῶς (Frisk 2, 1060); он сопоставляет φῶς и φώς с др.-инд. bhā́s — «свет», «блеск», «благородство», «мощь» (сигматическое образование от и.-е. *bhōt-); φῶς может относиться к этой же группе слов. Семантический переход от «блестящего» (др.-инд. su-bhā́s-) к «знатному мужу» предполагается как возможный: WP 2, 122. Что касается φώρ, то его связь с глаголом φέρω — «несу» не вызывает сомнений, и этимологического родства с ὁ φώς или τὸ φῶς нет и не может быть. Однако в отличие от κλεπτής, например, слово φώρ могло иметь сакральную, вернее, мифологическую семантику. Похититель огня и света φώσ-φωρος — это «вор» не в современном смысле, а именно светоноситель и светоуноситель, ибо в мировом фольклоре исчезновение света изображается как его похищение, а олицетворенной метафорой такого похищения и будет φώρ, и так будет наречен «крадущий» уже в социальной действительности.

[2] См.: *Марр Н.Я.* Haima 'брат' ‖ 'кровь' — Сборник в честь С.А.Жебелева. Л., 1926; *он же.* О полигении семантики ('брат' и 'кровь'). — ИАН СССР Сер. 6. 1926, № 9.

[3] *Веселовский А.Н.* Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности (Хронологические гипотезы). — ЖМНП. 1894, № 2, с.289—291, 310—317

[4] См. Herodot. IV, 70.

[5] Лат. pater — и.-е. *pətēr — «детское слово» с суффиксом родства *-tēr; pario происходит от *per- 'рождать(ся)' (WP 2, 41—42); pāreo — от *pār- 'появляться' (WP 2, 6). Упоминаемый ниже глагол pateo восходит к и.-е. *petə- 'расширять, разводить в стороны' (WP 2, 18). — *С.А.Старостин.* Иными словами, сопоставления Фрейденберг с точки зрения современной компаративистики представляются невозможными, хотя иногда делались и вне марровской лингвистики (см. например, Walde 2, 252). Интересно, что в донаучной, или «народной», этимологии (Варрон, Лукреций, Исидор Севильский) pater сопоставлялся и с pateo и с pario, ср. parentes quasi parientes — Isid. Orig. 9, 5, 4; см. *Maltby R.* A Lexicon of Ancient Latin Etymologies. Gr. Brit. Francis Cairns, Univ. of Leeds. 1991, c. 455.

[6] См. предыдущее примеч.

[7] Связаны между собой (восходя к и.-е. *dei-, *deiw-) лат. dies, dius, diva, dis, dives, Dialis, Diana, deus и греч. δῖος, δία, Διώνη, Διός, Διόνυσος. Однако к этому не имеют отношения ни θεός «бог» (из *dhwes- или *dhes-; см. Frisk 1, 662), ни δαίμων «божество» (действительно «наделяющее», от δαίομαι, см. там же, 341; вопреки Фрейденберг, однако, δαίομαι < и.-е. *da(i)- 'делить', 'наделять' (WP 1, 763) и никак не связано с deus, δῖος, etc.), ни Δημήτηρ (неясное слово, по-видимому, субстратного происхождения, см. Frisk 1, 379—380). Равным образом не относится сюда и греч. δαίω 'жечь' (<*daw-i-ō, ср. др.-инд. du-nō-ti, dāvā́yati, см. WP 1, 767). — *С.А.Старостин.*

[8] См. ниже, примеч. 9.

[9] Н.П.Баранов в своей статье «Mana у Гомера», написанной по поводу работы Нильсона (*Nilsson M.P.* Götter und Psychologie bei Homer. -- ARW. 1923/24, Bd 25) и опубликованной в ЯЛ (1929, т. 4), сопоставляя слово δαίμων с неупотребительным активом δαίω и с δαίομαι, рассматривает δαίμων как подателя доли, судьбы и отмечает в то же время сближение у Гомера функции δαίμων с функцией мойры. Славянские языки, не сохранившие и.-е. *di̯eu̯-s, *dei̯u̯o-s в значении верховного божества, используют слово bogъ, которое близко др.-перс. baga- «господин, бог» и, с другой стороны, связано с лексикой со значением «богатство», а через ее посредство и с и.-е. лексикой, означающей «доля», «делить», «получать долю», «наделять». См. литературу в «Этимологическом словаре славянских языков» (Вып. 2. М., 1975, с. 161—163).

[10] См. выше, примеч. 7

Лекция VI

[1] Покрывание головы тогой было непременным условием (отступление каралось смертью) римских жертвоприношений всем богам, кроме Сатурна. Плутарх приводит мнение, согласно которому покрывать голову следует именно перед небесными богами, тогда как Сатурн — божество подземное, хтоническое (Plut. QR 11). При этом ритуальное поведение жреца прямо противоположно «поведению» самого божества, ибо Сатурн и Кронос в Греции изображаются с тогой, наброшенной на голову, это их традиционный образ (Serv. Verg. Aen. III, 407, ср. Myth. Vat. II, 1; III, 1; Aug. Cons. evang. I, 23, 134; *Roscher W.H.* Ausfürliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie. Bd 2. Abt. 1. Lpz., 1890—1894, s.v. Kronos, стлб. 1657 и сл.).

[2] Такое значение античного рога изобилия, вероятно, коренится еще в символике палеолитического искусства. См. *Lalanne J.G.* Découverte d'un bas-relief à représentations humaines à Laussel. P., 1911—1912; *он же.* Bas-relief à figurations humaines de l'abri sous roche de Laussel. — Congrès International d'anthropologie et d'archéologie préhistorique. T. I. Genève, 1912; *Lalanne J.G., Bouyssonie J.* Le gisement paléolithique de Laussel. — L'Anthropologie. P., 1941—1946, т. 50, № 1—2, и др. Ср. образ рога в заговорах, ритуалах, направленных на восстановление детородных способностей и увеличение плодородия.

[3] К и.-е. *ǵenə- 'рождаться' восходят лат. geno/gigno, genus, genius, genialis, gens, но никак не genu 'колено' (последнее <и.-е. *ǵenu- /*ǵonu- 'колено'). — *С.А.Старостин.*

[4] Этимология geminus 'двойник' до сих пор остается не вполне ясной (см. Walde 1, 587), хотя и гипотеза о связи с *ǵenə- 'рождаться' (geminus < *ǵen(ə)-meno-s) также высказывалась (Куртиус, Мюллер). — *С.А.Старостин.*

[5] Если Мюллер возводил geminus к *ǵenomenos от gigno (см. примеч. выше), то Фай (Fay) сопоставлял gemo и geminus между собою и с др.-инд. yámati- 'держит, держит вместе' (Walde 1, 589), к которому сам Вальде (Walde 1, 587) возводит geminus; в то же время Вальде сопоставляет gemo с теми же лексемами со значением 'давить', 'сдавливать', восходящими к и.-е. основе *ǵem- (ср. русск. жму), которая, по мнению Мейе, оказала влияние на производные от и.-е. *iem (лат. ge- из *ie- невозможно).

[6] Лат. alter и altus не связаны этимологически: первое имеет тот же корень, что и alius 'другой' (и.-е. *al- 'другой, тот'); второе — первоначально причастие от alere, собственно «выросший, вскормленный», см. Walde 1, 31, 32—33. — *С.А.Старостин.*

[7] Лат. Jūnō 'Юнона' действительно чаще всего возводится к *iuwen- 'юный, молодой' (см., в частности, Walde 1, 731). Однако jungere 'соединять' и jugum

'ярмо' сюда не имеют отношения: это отдельный и.-е. корень *ieuĝ- 'соединять', 'запрягать' (носовой в jungere — это вторичный морфологический инфикс, а не часть корня), см. WP 1, 201—202. — *С.А.Старостин.*

[8] См. Il. VIII, 68—74; XXII, 212—214.

[9] *Usener H.* Zwillingsbildung. — Kleine Schriften. Bd 4. Arbeiten zur Religionsgeschichte. Lpz.—B., 1913.

[10] Ср. Od. X, 526; XI, 34.

[11] Греч. μένος и μέρος никак не связаны. Первое < и.-е. *men- 'думать' (др.-инд. mányatē, лат. me-minī etc., см. WP 2, 264); второе < и.-е. *(s)mer- 'наделять', 'заслуживать', 'заботиться' (др.-инд. smárati, лат. mereor etc. см. WP 2, 689—690). — *С.А.Старостин.*

Выражение Фрейденберг «языковой дубликат» не имеет строгого лингвистического смысла и не подразумевает, как выше сказано, этимологического в обычном смысле слова родства. Скорее речь идет о синонимическом ряде. В то же время связь слов μέρος, μοῖρα, μείρομαι с и.-е. комплексом *mer-/*mor-/*mr-, выступающим в словах со значением 'смерть', лингвистически не исключается. Во всяком случае, П.Шантрен, в связи с лексемами μόρα, μόρος, μοῖρα, μέρος и μείρομαι, пишет: «Многочисленные производные накладываются как на семантику „части", так и на семантику „судьбы", „смерти", причем иногда это одно слово» (Chantraine 3, 678 s. v. μείρομαι). Для О.М.Фрейденберг важно в данном случае то, что факты языка указывают на образ судьбы-мойры в виде «смерти, ставшей жизнью».

[12] См.: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М. 1869, с. 392—397, 403—412; *Потебня А.А.* О доле и сродных с нею существах. — *Потебня А.А.*. Слово и миф. М. 1989, с. 487 и сл.

Лекция VII

[1] Имеется в виду архаический гимн, сохраненный Плутархом (QR 36 = Diehl, Anth. L. Gr. II, 206). В этом гимне Диониса призывают явиться τῷ βοέῳ ποδί «(с) бычьей ногой». «Героем» О.М.Фрейденберг называет здесь Диониса, исходя из того же гимна, но ссылка на обращение ἥρω Διόνυσε в первой строке неубедительна, так как текст явно испорчен. Форма ἥρω не может быть зват. п. от ἥρως («герой»), поэтому принято чтение ἦρ' ὦ Διόνυσε — «весной (утром), о Дионис, (приди)» (см. The Greek Questions of Plutarch with a New Translation and Commentary by W. R. Halliday. Oxf., 1928, с. 155).

[2] См. Hes. Opp. 159—173. Слово μάκαρ и μακάριος — «блаженный» употреблялось по отношению к покойникам. У Гомера μάκαρ относится только к богам, а не к умершим, но страна блаженства νῆσοι μακάρων остается страной смерти в понимании античности. Ср. страну *Макарию* и судьбу св. *Макария*: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 392 (2-е изд. М., 1997), с. 327, примеч. 424 (далее страницы 1-го и 2-го изд. даются через косую черту); аттическая пословица говорит: чтобы стать в Фивах ритуально почитаемым героем, следует удавиться (Ps.-Plut. Prov. Alexandr. 47).

[3] *Марр Н.Я.* 'Смерть' — 'преисподняя' в Месопотамско-Эгейском мире. — ДАН. Сер. В. 1924, янв.—март.

[4] Греч. ἥρως < *sērōw-s, обычно сравнивается с лат. servare 'охранять' <*ser(ə)w-, см. Frisk I, 644. Напротив, ἥρα «Гера» и производное от нее имя ἡρακλῆς не имеют дигаммы в кипрских и аркадских формах и, тем самым, вряд ли связаны с ἥρως: см. там же, 642 (где также приводится более вероятная этимология ἥρα <*iēr-ā «богиня года (времени)». Прочие приводимые Фрейденберг латинские слова совершенно разнородны этимологически: лат. herus 'хозяин', hera 'хозяйка' — поздние формы с «вульгарным» h- при обычных erus, era, др.-

лат. esa < и.-е. *esHo- 'хозяин' (=хетт. isha-s); лат. hērēs 'наследник' <*ǵhē-r-, ср. греч. χῆρος 'пустой, опустошенный', χήρα 'вдова', 'сирота' < *ǵhē(i)- 'быть пустым, покинутым' (см. Walde 1, 641); лат. herī 'вчера' <и.-е. *dhǵhes-, ср. греч. χθές и др. (см. там же, 642). Заметим также, что русск. *вчера* не имеет никакого отношения к *черный,* а связано с *вечер*. — *С.А.Старостин*.

[5] Варрона пересказывает Августин, см. Aug. C. D. VIII, 26.

[6] См. larvatus как одержимый злым духом: Plaut. Men. 890; Apul. Metam. IX, 31, 3; Apul. Apol. 63 ad fin.

[7] Petr. Sat. 34.

[8] Herodot. II, 78.

[9] Альтгейм был не первым, кто высказал эту идею связи термина persona с именем этрусского божества и догреческим именем богини Персефоны (*Altheim F.* Persona. — ARW. 1929, Bd 27, с. 35 и сл.; *он же*. Terra Mater. Giessen, 1931, с. 48 и сл.); до него выступили Деке (*Deecke W.*, *Pauli C.* Etruskische Forschungen und Studien. Hft 6. Stuttgart, 1884) и Фридлендер (*Friedländer P.* Persona. — Glotta. 1909, Bd 2, с. 164—168), однако среди многочисленных этимологий этого слова (существуют объяснения persona из: 1) πρόσωπον — «актер, маска, действующее лицо»; 2) περιζωνή от ζωνή — «пояс» — термин, подразумевающий театральный костюм (иначе περισῶμα — т.е. «вокруг тела»); 3) per-sonare — «звучать через что-либо», что предполагает резонанс, который дает театральная маска) возведение к этрусскому слову пользуется небольшим доверием; см. статью: Persona (Düll) в RE. Hlbd 37, стлб. 1036—1041.

[10] Ниже типично марровский анализ разнородных форм с «основами» per-par-lar, her-ber, tar-thar. Здесь все базируется на чисто случайном сходстве основ (причем только по одному согласному r); заметим, что Lăres и lārvae в древнелатинском даже не имеют -r- (др.-лат. Lăsēs), а лат. persōna — несомненно заимствование из неродственного этрусского языка (этруск. fersu). — *С.А.Старостин*.

[11] Однако древние ученые не только видели в *ларвах* имеющих обличие *ларов* (Walde 1, 766), но и связывали эти термины с именем сабинской богини смерти *Ларунды* (Varro, De lin. latin V, 74), которую Овидий называет *Ларой* (Ovid. Fast. II, 599). Ларунду же сопоставляли с Ларентой, Аккой Ларентой, о характере которой говорит заупокойный праздник *Ларенталии* (Walde 1, 762). Несмотря на фонетические трудности (см. примеч. выше), какая-то форма связи ларов-ларвов с этрусско-латинской группой Ларунды-Ларенты представляется возможной; в том числе и как вторичное производное от заимствования в латинский язык (*Wissowa G.* Religion und Kultus der Römer. München, 1912, с. 238 и сл.; *Altheim F.* Terra Mater, с. 61 и сл.); однако *лемуры* считаются либо этрусским заимствованием, либо словом с невыясненной этимологией, но не индоевропейской.

[12] В сочинении «О демоне Сократа» (15) Апулей говорит, что в древности лемурами назывались вообще души усопших, ларами — добрые духи-покровители, пекущиеся о своих потомках, ларвами — души злых людей, которые не смогли успокоиться в преисподней и блуждают по земле. Манами же, по Апулею, следует называть те души, о которых неизвестно, каковы они: ларвы это или лары.

Лекция VIII

[1] Свои теоретические взгляды Л.Ф.Воеводский сформулировал в ранней работе «Этическое значение мифов» (ЖМНП. 1875, № 6), где он высказал мысль о «первоначальной адекватности мифического выражения с действительностью, какой она представлялась сознанию лица или народа, образовавшего миф». Символом Воеводский назвал «выражение, переставшее быть адекватным действительному пониманию», а аллегорией — «выражение, никогда не бывшее адек-

ватным" (с. 401). Практику мифотолкования Воеводского можно видеть в его работах: О занятиях по критике и мифологии гомеровского эпоса. — Записки Новороссийского ун-та. Одесса, 1880, т. 30; Введение в мифологию Одиссеи. Ч. 1. Одесса, 1881.

Лекция IX

[1] Фольклористике хорошо известно, что борьба эпических героев часто изображается как мировая катастрофа: она потрясает всю природу, стихийные силы вступают в противоборство, ибо они поддерживают противников. В развитом эпосе нередко божество с охранительными функциями требует прекращения поединка, так как он грозит гибелью миру, что можно считать развитием мотива самой этой гибели. Есть и другие виды «замены», поэтического пересказа, мифологемы, о которой О.М.Фрейденберг говорит как об эсхатологии. Так, в гомеровском эпосе есть множество сравнений вступающих в битву героев со стихийными, разрушительными силами природы или с нападающими дикими зверьми. Такие сравнения и их мифологическую основу О.М.Фрейденберг рассматривает в специальной работе: Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ Секция филол. наук. 1946, с. 101—113, — которая является экстрактом небольшой неопубликованной монографии «Гомеровские сравнения» (1941).

Так и Ж.Дюмезиль в своем труде (*Dumézil G.* Mythe et l'épopée. I—III. P., 1968—1973), посвященном воспроизведению на «героическом уровне» в эпосе индоевропейских народов трихотомической системы мифологических функций (жреческая и правовая, военная, плодородящая), показывает, что война эпических противников (пандавов и кауравов, например) является переносом на эпический уровень эсхатологического мифа.

[2] Г Узенер показал, что герои Агамемнон и Менелай, почитались как боги и имели святилища (*Usener H.* Der Stoff des Griechischen Epos. — Kleine Schriften. Bd 4. Arbeiten zur Religionsgeschichte. Lpz.—B., 1913, с. 203 и сл.).

[3] См. Il. VIII, 192; Od. VIII, 714; IX, 20, ср. II, 325; VII, 91; 451; 458; о Пиндаре см. ниже, *Лекция XI*, примеч. 6.

[4] Иная принятая транскрипция имени этого героя — Иас; см. Paus. II, 16, ; Apollod. II, 1, 3.

[5] А.В.Болдырев напечатал не развернутый доклад, а крошечную, на треть страницы, заметку «Zu Verg. Aen. IX 77 sqq.» (ARW. 1929, Bd 27, с. 188), в которой добавил к примерам превращения корабля в женщину, приведенным Эдуардом Норденом в его знаменитом комментарии к шестой песни «Энеиды» (*Norden E.* P Vergilius Maro, Aeneis, Buch VI. Erklärt von E. Norden. Lpz.—B. 1916), еще одну параллель — пожелание Гермионы самой превратиться в корабль (Eur. Andr. 861 и сл.), и сделал вывод о лежащем в основе таких мотивов мифологическом отождествлении женщины и корабля.

[6] Перворожденное орфическое божество Протогон содержал в себе все, но подробно о вмещении богом частей мира орфические тексты сообщают в связи с «поглощением» Зевсом Протогона; Papyr. Derv. 19—42; [Рапсодическая теогония]. Fr. 167, 168 Kern; ср. Apoll. Rhod. I, 494—500. Под «зверем» имеется в виду орфический Змей-Геракл, с головами льва и быка и бога между ними, или Фанет из теогонии по версии Иеронима и Гелланика (Fr. 54, 56, 57 Kern).

[7] См.: *Лекция V*, примеч. 1.

Лекция X

[1] Мифологическое осмысление ритма О.М.Фрейденберг рассматривает в статье «К вопросу о происхождении греческой метрики» (Ученые записки ЛГУ.

№ 90. Серия филол. наук. 1948, вып. 13). Здесь ставится проблема семантики греческой метрики и исследуются по источникам термины античной музыкальной и стихотворной теории. Анализ показывает, что метры и ритмы, строфика и размеры, тоны и лады были значащими, а не формальными: «Размеры и ритм стиха соответствовали когда-то семантике самого стиха» (с. 299). Это отразилось и в античных спекуляциях по поводу ритмики, теории музыки и стиха, хотя в литературный период первоначальная значимость формальных элементов уже стерта или переосмыслена. Самым полным и классическим источником такого теоретизирования О.М.Фрейденберг называет пассаж из книги III «Государства» Платона (398d—403a). В этой же статье обосновывается смена первоначальной «космической» семантики *арсиса* и *тесиса* («в мифологическом, космическом значении — это небо-преисподняя, в этическом — добро и зло»), в которой «с „преисподней“ увязываются печаль, медленный темп, степенность; радость, быстрота, веселость отождествляются с „небом“» (с. 295), новой «земледельческой» семантикой, «которая и в теории античной ритмики вносит путаницу своим обратным смыслом. Теперь высокое связывается с понижением и медленностью, с долготой, а быстрое и краткое с низким» (с. 307); ср.: *Герцман Е.В.* Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении. — Вестник древней истории. 1971, № 4, с. 181—194.

[2] Ср.: Знаток музыки Дионисий у Порфирия: «Одна и та же сущность у ритма и мелодии, у которых высокое соответствует быстрому и низкое — медленному» (Porphyr. ad Ptol. harm. 37, 15 и сл. — Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios. Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932).

[3] О.М.Фрейденберг имеет в виду орфический гимн Аполлону (34 Abel), в котором говорится: «Ты же все небо скрепил (привел в состояние гармонии) многозвучной кифарой, достигая пределов то самой высокой струны, то самой низкой; то на дорический лад настроив все небо, ты избираешь животворящую поросль, гармонией размеряя всемирный удел человеков; равные [доли] зимы и лета смешавши друг с другом, определивши на низкие струны зиму и лето на струнах высоких, лад же дорийский отнес на весны вожделенной цвет распустившийся» (ст. 16—23).

[4] 'Верхнее время' и 'нижнее время' — ὁ ἄνω χρόνος и ὁ κάτω χρόνος — предикаты определений арсиса и тесиса.

[5] См. напр., Arist. Quint. De mus. 14—18.

[6] Абстрактное значение этого многозначного слова, имеющего общий корень с глаголом ῥέω *течь*, восходит к облику поверхности текущей воды — *ряби*, состоящей из повторяющихся, но не застывших, а движущихся «бугорков» и «впадин» воды. См.: *Бенвенист Э.* Понятие «ритм» в его языковом выражении. — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974, с. 377—385; *Wolf E.* Zur Etymologie von ῥυθμός und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur. — Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie. Jg 1955, Bd LXVIII, с. 99—119.

[7] Термины 'такта' — χρόνος, πούς, βάσις.

[8] «К терминам хождения присоединены <...> и термины, означающие „бить“, „ударять“, „резать“ Их позднейшее отвлеченное значение несомненно; но было бы странно для античного мышления, если б музыкальная терминология (одна из древнейших) не имела за собой конкретного смысла, а произошла бы прямо из абстракции. Термины хождения понятны. Хотя и говорят, что они обязаны своим генезисом орхестике, все же возникает вопрос: откуда взялась сама орхестика? Термины, связанные с ногой и рукой, произошли не из театральной пляски, а из производственных процессов, из охоты, на которую коллектив ритмически шел и где бил, ударял зверя. Поднятие и опускание руки завершается ударом: это и есть такт» (*Фрейденберг О.М.* К вопросу о происхождении греческой метрики, с. 296).

[9] Scandere по-латыни значит 'всходить', 'подниматься' скандируемый стих «поднимается», по-гречески «идет» — βαίνεται.

[10] Tactum — образовано от глагола со значением 'трогать', 'касаться', percussio, термин, соответствующий греч. χρόνος, означает 'удар', 'убийство' Сюда же относятся *икт(ус)* и *цезура*.

[11] Античная терминология в буквальном и «палеонтологическом», но актуально не воспринимаемом, смысле создает такие определения времени-хроноса, как, например, «время — часть ноги» (Sch. ad Hermog. VII, 892) и устойчивое сочетание «ножные времена» (χρόνοι ποδικοί).

[12] У греческих теоретиков музыки арсис обозначался при помощи значка, точки, στιγμή, а слово это означает действие глагола *колоть*.

[13] Chantraine (3, 683): от обозначения члена тела как вместилища физической силы к развертыванию музыкальной фразы.

[14] Об антифонном характере первичных словесных актов в виде амебейного пения, диалога, словесного поединка, загадывания и отгадывания загадок и т.п. см. также: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР М., 1976, с. 48.

[15] В статье «Проблема греческого фольклорного языка» (Ученые записки ЛГУ № 63. Серия филол. наук. 1941, вып. 7) Фрейденберг приводила «примеры» первобытного языкового мышления, в частности архаическую песню арвальских братьев: «Простейший вид такого языка дает архаическая культовая песня римских арвальских братьев, сложенная еще сатурновым стихом:

enos Lases iuuate. (трижды)
neue Lue rue Marmar sins incurrere in pleoris. (трижды)
satur fu, fere Mars, limen sali, sta berber. (трижды)
semunis alternei aduocapit conctos. (трижды)
enos Marmar iuuato. (трижды)
triumpe triumpe triumpe triumpe triumpe.

Повторы целых слов здесь чередуются с повторами фонетических созвучий и тройными повторами целых фраз. Мы видим, как в культовом языке один и тот же звуковой и смысловой комплекс варьируется, аллитерирует, топчется; семантические цели достигаются повторением одних и тех же созвучий и их отдельных фонем. Еще убедительнее в этом отношении архаическое заклятие, начертанное на бронзовой дощечке древнеумбрийским языком:

tursitu tremitu hondu holtu
ninetu nepitu sonitu savitu
preplotatu previlatu

В этом древнейшем фольклорном предложении мы имеем набор десяти глаголов в форме повелительного наклонения, нанизанных один на другой без всякой, казалось бы, конструктивной системы. Предложение строится на ритмическом повторе созвучных слов, связанных между собой как аллитерацией, так и рифмой. На данном примере видно, как аллитерация и ассонанс не только идут вместе с рифмой, но составляют ее существенную часть, разделяя с нею семантическую значимость» (с. 45—46). «С течением времени рифма остается только в конце двух коротких членов и составляет, таким образом, внутреннюю рифму. Она связывает оба члена предложения не только фонетическим, но и смысловым тождеством <...>, повторяя мысль, но не продвигая ее; очевидно, для того чтобы не мешать умозаключению, рифма должна потерять смысловое тождество и сохранить только звуковое. В процессе перехода от антикаузального мышления к причинно-следственному рифма должна перекочевать на конец фразы и ограничиться одной лишь фонетической функцией. Древнегреческий и римский литературные языки до этой стадии в силу своей архаичности не доходят. Напротив, литературный язык Греции тем и интересен, что его проза несет

все функции поэзии и возникает из фольклорного языка с его антикаузальным построением; то, что структурно характеризует поэзию, является необходимым результатом этого построения, и язык греческой прозы это подтверждает» (с. 47). Как яркий пример фольклорной, гномической, ритмизованной и рифмованной «прозы» О.М.Фрейденберг рассматривает далее язык Гераклита. Она отмечает затем, что типичные черты греческой прозы продолжают жить в европейской поэзии.

[16] Несколько страниц своей работы «Проблема греческого фольклорного языка» О.М.Фрейденберг посвящает тому, что в посмертно опубликованных записях Фердинанда де Соссюра получило название теории анаграмм в индоевропейской поэзии и вызвало большую литературу (см. раздел «Анаграммы» в кн.: *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977, с. 635—649; см. также: *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР, с. 251—267).

О.М.Фрейденберг исследует повторы звуков и слогов ключевого слова в рамках греческой и латинской традиций, тогда как Соссюр считал анаграммы свойственными всей индоевропейской поэзии, что и подтвердилось исследованиями последних лет, обнаружившими принцип анаграммирования в хеттской, славянской, армянской и других традициях. Однако теоретически у О.М.Фрейденберг вопрос стоит шире, чем у Соссюра, поскольку анаграммы рассматриваются в ряду с другими особенностями первобытного языкового мышления.

«Со стороны лексики фольклорный язык характеризуется тем, что состоит из единой фонетико-семантической ткани, еще не развитой в части речи. С одной стороны, это звуковые комплексы, которые некогда ритмически выкрикивались вместе с плачем, стоном, воплем, громким смехом; их очень много в греческой трагедии и комедии. С другой стороны, это целые фразы, организованные одним и тем же фонетико-смысловым комплексом. Сохранились они параллельно фольклору в эпическом языке. Так, у Гезиода этот язык, представляющий собой внутритканевую дифференциацию, варьирует какой-нибудь один смысловой комплекс. Вариацию комплекса 'do', развернутую в целую сентенцию, я приводила выше

[καὶ δόμεν, ὅς κεν δῷ, καὶ μὴ δόμεν, ὅς κεν μὴ δῷ
δώτῃ μὲν τις ἔδωκεν, ἀδώτῃ δ' οὔ τις ἔδωκεν (Erg. 354).

„И давать, кто дал бы, и не давать, кто не дал бы; кто-то дал даятелю, никто не дал недаятелю"; в переводе Вересаева:

Только дающим давай, ничего не давай недающим.
Всякий дающему даст, недающему всякий откажет.]

Укажу на изречение, где смысловая значимость разворачивается из пучка 'erg'-'erd'-'eld', палеонтологически единого и в звуковом и в смысловом отношении:

σοὶ δ' εἰ πλούτου θυμὸς ἐέλδεται ἐν φρεσὶ ᾗσιν,
ὧδ' ἔρδειν, καὶ ἔργον ἐπ' ἔργῳ ἐργάζεσθαι (Erg. 382).

<...> Действительно, антикаузальное языковое мышление дублирует значение слов вместе с их фонетической основой; глагол вырастает из той же смысловой фонемы, что и имя существительное, как то же имя, взятое в действии, а все выражение ('дело делать', 'дело за делом делать') начинает еще дальше распространяться в целую сентенцию, не выходящую за узкие фонетико-семантические пределы этого имени. В подобных случаях проблема лексики опять-таки обращается в проблему синтаксиса. Появление категории действия рядом с архаической категорией состояния дает мысли языковой новое, причинно-следственное построение. Можно показать именно на греческом языке, как подобные предложения сперва безглагольны, напоминая и здесь пословицу или загадку. У трагиков очень часты целые фразы, состоящие из существительных и

прилагательных с одним и тем же корнем, причем эти имена стоят в различных падежах, например: δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς (Эсхил [Pers. 1041]) или ἕτερα δ' ἕτερος ἕτερον (Еврипид [Bacch. 905]); ср. в „Умоляющих" θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν, ἀδμῆτος ἀδμῆτα [Aesch. Sup. 144; 149] и т.д. Повтор одних и тех же слов, представляющих как бы два куска одной и той же языковой ткани, в литературной поэзии обращается в фигуру изменения падежей. Так, у Тиртея:

καὶ πόδα πὰρ ποδὶ θεὶς καὶ ἐπ' ἀσπίδος ἀσπίδ' ἐρείσας.
ἐν δὲ λόφον τε λόφῳ καὶ κυνέην κυνέῃ
καὶ στέρνον στέρνῳ... [Diehl, Anth. L. Gr. Fr. 8, 31—33]

Фольклорный язык показывает, как подобные „фигуры" создаются тем языковым мышлением, которое дифференцирует первоначальную фонетико-смысловую комплексность слов и различает сперва имена с одной и той же основой, а затем и глаголы.

У Гомера очень много выражений в таком роде, как думу „думать", „советы советовать", „заветы завечать", как „нетеменье да не темень темнится" Ср. греческую поговорку: „Страшно страшное и страшнее Страшина" У Гезиода таковы, как я уже сказала, целые сентенции <...> Итак, древнейшим этапом фольклорного языка в эпосе являются те языковые пассажи, в которых один и тот же фонетический комплекс варьируется и повторяется, не выходя за пределы узкого круга звуков. Это явление давно наблюдено, как нечто „присущее" поэтическому языку народа, и в частности эпосу, в том числе гомеровскому. На него указывал А.А.Потебня; в последние годы опять начали говорить об „инстинкте языка" и об остроумии играющего словами поэта, от Гомера до Пушкина, т.е. о поэте внеисторическом, пользующемся внеисторическими приемами остроумия. Эта теория каламбура и остроумия — самая теоретически неостроумная.

Примеры сложения имен собственных у Гомера показывают, что имя эпических героев находится в окружении тех самых созвучий, из которых состоит оно само; иногда имя совершенно сливается в звуковом отношении с ближайшими словами контекста. Такой язык, развертывающийся в перекомбинациях одного и того же фонетического комплекса, очень архаичен; он указывает на ту стадию глоттогонического процесса, когда еще не было дифференциации отдельных частей речи и мышление не выходило за пределы очерченного круга явлений. Неудивительно, что фрагменты, хотя и упорядоченные, такого архаического языка дольше всего сохраняются вокруг контекста, окружающего имя собственное, — наиболее консервативный инвентарь мифа и его языка. То, что мы по-модернистски воспринимаем как каламбур, как остроумие и игру слов эпического певца, то является фольклорной стадией эпической речи и той живой частью исторического прошлого в греческом литературном языке, без которой этот язык не мог бы образоваться...» (с. 56—57). О.М.Фрейденберг показывает далее, что удвоение, повтор, анафора, всякого рода «словесная пляска на месте», *антистрофа* (не симметричные строфы, а одинаковые окончания стихов), ступенчатость, игра созвучий, основанная на омонимии, изобилие тавтологий и синонимов и т.п. — все, что относят обычно за счет поэтических фигур и личного изобретательства, сконструировано еще первобытным мышлением и становится особенностью именно фольклорного языка.

Однако «фольклорный язык возникает на той стадии языкового мышления, когда мифотворчество уже позади, — по-видимому, не ранее разложения родового общества. Все то речевое наследие, какое выработано мифотворческим сознанием, переходит в фольклорный язык в функции одной лишь структуры; со стороны содержания ни конструктивные формы языка, ни его смысловая система уже не соответствуют тотемизму или вегетатизму» (с. 65). «Греческий фольклорный язык, возникший на определенной исторической ступени как первый этап художественного языка, получает в Греции богатейшие формы

именно потому, что становится объектом дальнейшей поэтизации в художественной литературе. Именно в силу того, что он является созданием еще актуальных и художественно действенных форм сознания, фольклорный язык продолжает сохранять общенародный характер; его художественная образная система проникает в творчество всех великих греческих писателей» (с. 68).

Таким образом, анаграммы Соссюра, т.е. повторение звуков и слогов ключевого слова, в частности имени божества, параллелизм между звучанием этого имени и построением всего поэтического текста, для О.М.Фрейденберг — частное проявление закономерностей архаического языкового мышления, не связанное ни с табу имени божества, ни с гипотетическим религиозным представлением, согласно которому, по мысли Соссюра, обращения к богу не достигают своей цели, если в текст не включены слоги его имени, ни, наконец, с поэтическим изобретательством древнего жреца. Впрочем, вопрос об осознанности анаграмматических построений остался для Соссюра нерешенным, тем более что против осознанности анаграммирования как приема говорит отсутствие описания такой «фигуры» в древних поэтиках. Как и О.М.Фрейденберг, Соссюр отмечает скопления различных падежей одного слова, но трактует «склонение» имени божества как прием, продиктованный религиозным или поэтическим законом.

К трактовке О.М.Фрейденберг близки между тем высказывания К. Леви-Стросса об «анаграмматических возможностях текста» (*Lévi-Strauss C.* Mythologiques. IV L'homme nu. P., 1971, с. 581—582).

[17] Πεζὸς λόγος — 'пешее слово', проза; само слово *проза* — восходит к латинскому prorsus (pro+versus) — *напрямик.*

[18] См.: *Фрейденберг О.М.* К вопросу о происхождении греческой метрики, с. 303: «У античных теоретиков стиля сохранилось много следов архаичной семантики ритма и метра в сравнениях ритмов с ходьбой, с движением, с бегом, с течением воды, с криком или рассечением животного. По словам Платона, игра на флейте или кифаре без пляски и пения представляет собой искусство, пригодное „для скорой и без запинки ходьбы и для изображения звериного крика" (Legg. 669 E—670 A). „Построение фразы, — говорит автор трактата „О возвышенном", — при котором слова, не будучи связаны между собой, спешно несутся одно за другим, рисует то состояние тревоги, при котором человек что-то одновременно и удерживает и толкает... Начав сплошь писать таким образом, ты увидишь, как острый порыв чувства притупляется и сразу же затухает, как только ты союзами выгладишь и уровняешь ему путь. Человек, связавший члены бегущих, лишил бы их быстроты движения. Точно так же и чувство, которому мешают союзы и прочие прибавки, негодует на эту помеху: она лишает его свободы в беге, не позволяет нестись, как снаряду, выброшенному орудием" (19, 2; 21, 1—2; Античные теории языка и стиля; [М.—Л., 1936, с.] 267). У Цицерона в „Ораторе": „Ритм течет то быстрее благодаря краткости стоп, то — в силу протяженности — медленнее" (63, 212; [Античные теории, с.] 254) и „Иногда речь несется стремительнее, иногда движется умеренной поступью, так что с самого начала следует предусмотреть, каким темпом ты намерен подойти к концу" (59, 201; [Античные теории, с.] 251)»; ср. также: Античные теории, с. 183, 241.

[19] Имеются в виду термины στροφή и versus.

[20] Стопа — греч. πούς, лат. pes; мера ритма — βάσις, шаг; 'член' периода, 'колено', 'нога' — греч. термин κῶλον.

[21] Структуру фразы в виде «периода», т.е. кругового хождения, поворотов и остановок, строф и стихов Фрейденберг анализирует в статье «Проблема греческого фольклорного языка», с. 53—54: «Однако самой коренной чертой 'кругового пути' является полное завершение мысли, которое должно было заключаться в увязке конца периода с началом, верней, в возврате мысли к исходной точке; вот почему в теории периода играла громадную роль так называемая

клаузула, замыкание, ритмическое заключение и мысли, и конечного слова, и в этом слове последнего слога. <...> Аристотель полагает, что антитезы вводятся ораторами сознательно, с целью доставить слушателю чувство приятного; он прав постольку, поскольку имеет дело с ораторской прозой, уже высоколитературной. Однако весь языковой состав периода, при всей его осложненности и полном переключении функций, сохраняет структуру фольклорной двучленной фразы. Если нарочно взять наиболее искусственный период какого-нибудь греческого писателя, период, изукрашенный максимальным орнаментом внутренних рифм, фонетических перезвонов, употреблений и антитез, — перед нами, конструктивно, воскреснет пословица. <...> У Исократа вся речь строится на периоде, причем именно у него на первом месте стоит противопоставление; антитетическая конструкция, поистине, у него преобладает над всеми остальными. Исоколы, одинаковые падежные окончания, перезвоны, рифмы особенно часты в его „Панегирике“, который являлся канонически-обработанным, тщательно отделанным образцом правильной периодической речи. <...>

У Платона очень выразительна речь Агафона в „Пире“ <...>: „Так он [Эрос] от чужого нас освобождает, а родного исполняет... кротость доставляя, суровость отделяя; он — даритель приязни, недаритель неприязни; милостивый к благородным, к лицезренью годных мудрецам, угодный богам; завидный для несчастливых, видный для счастливых; наслажденья, нежности, неги, вожделенья, радости родитель; нежный к благим, небрежный к дурным: в страданье, в боязни, в желанье, в реченье водитель, плаватель, предстатель и спаситель наилучший...“ и т.д. (197 D—E)».

[22] Речь идет о «Проблеме греческого фольклорного языка»: «Двучленное, созвучное предложение, замыкающееся подобным же третьим, опять напоминает о конструктивном принципе фольклорных заклятий. Тут, как и там („сгинь—пересгинь“, „сказав несказанное“), припев состоит из антитезы или рифмы. И, подобно тому как данные трехчленные стиховые предложения можно рассматривать и порознь и в парном согласовании, так в греческом поэтическом языке период и сам по себе функционирует со всеми своими особенностями и тут же рядом развертывается в систему строфы, антистрофы и эпода: конструктивный принцип отдельного предложения соответствует всей троичной системе в целом.

Очень выразительна, в этом отношении, и очень полна строфическая система в „Семи против Фив“ Эсхила. Перед нами заплачка двух сестер, Антигоны и Исмены, над трупами двух братьев, погибших в единоборстве друг с другом. Сперва идет вступительный плач, состоящий из полуфраз (661 и сл.):

Антигона. Пронзенный, пронзил...
Исмена. Ты погиб, убивая...
Антигона. Копье убило!
Исмена. Копье сразило!
Антигона. Лихо-свершивший!
Исмена. Лихо-стерпевший!
Антигона. Лежишь,
Исмена. Уложивший!
Антигона. Иди, рыданье!
Исмена. Иди, слеза!

В этом еще не плаче, но заплачке, две сестры — живые носительницы и воплотительницы парных антитез; Антигона и Исмена вторят друг другу, но и противопоставляют актив — пассиву, убитого — убийце, причем каждый из братьев есть и то и другое. Этот объект плача, близнецы-братья, убитые убийцы, те же живые воплощения парной антитезы, рифмы-созвучия.

Архаическая заплачка, состоящая из антифонных полуфраз-антитез, объединенных в стиховой ряд, развертывается дальше в систему плача — в строфу,

антистрофу и эпод. Строфа и антистрофа совершенно параллельны и в формальном и в смысловом отношении: это те же антитетирующие полуфразы заплачки, но в виде полных и цельных периодов-систем. Они начинаются причитанием двух сестер, а затем переходят в три антифонные и парные реплики, вслед за которыми идут две полуфразы и еще одна парная реплика. Припев — общий, совместный, из трех стихов (965—977, 978—988).

Строфа

Ант. Увы!
Исм. Увы!
Ант. Неистовствует дух в рыданьях.
Исм. А в сердце стонет...
Ант. Увы! Ах, всеплачевен ты.
Исм. А ты и всенесчастен!
Ант. От милого — погиб!
Исм. И милого убил.
Ант. Двойное говори!
Исм. Двойное узри!
Ант. Двоякое страданье вот вблизи.
Исм. И близко брат от брата...
Ант. и *Исм.* Увы, тяжелая Судьба, даятельница горя,
Владычица Эдипова, о тень,
О, черная Эриния, — ты подлинно сильна!

Антистрофа

Ант. Увы!
Исм. Увы!
Ант. Несчастье, страшное и с вида!
Исм. Как принят им он из изгнанья!
Ант. Явился он, чтобы убить.
Исм. На гибель духа — торопился!
Ант. И в самом деле погубил...
Исм. Он предал этого — убийству!
Ант. О, злая власть!
Исм. О, злая страсть!
Ант. Двойной, единокровный траур!
Исм. Тройных несчастий два потока!
Ант. и *Исм.* Увы, тяжелая Судьба, даятельница горя,
Владычица Эдипова, о тень,
О, черная Эриния, — ты подлинно сильна!

Таким образом, конструктивный принцип здесь троичный; антифонность каждой строфы в отдельности соответствует антитезам внутри предложений и обратной симметрии строфы — антистрофы; припев представляет собой полное объединение двух антифонных реплик, полное согласование антитезы, соответствующее рифме („сгинь—пересгинь"). И эпод — распространенное завершение периода, развернутый третий член — припев (990—1004):

Эпод

Ант. Ты знал, что он пришел, напал.
Исм. Ты, ничего уж не узнал!
Ант. Явился в город этот ты —
Исм. Противником, с копьем в руке.
Ант. Про гибель говори!
Исм. И гибель узри!
Ант. Увы, страданье!

Исм. Увы, беда!
Ант. И дому, и стране,
Исм. Мне впереди.
Ант. Увы, увы, владыка стонов, бед!
Исм. Увы, ты больше всех достоин стонов!

Ант. и *Исм.* О, вы, в неистовстве несчастья!
Ант. Увы, увы, в какую землю класть?
Исм. Увы, где более всего почета...
Ант. и *Исм.* Увы, беда, лежащая с отцом вдвоем на ложе!..

Последняя фраза — сжатая, из трех слов, с сильной аллитерацией (πῆμα πατρὶ πάρευνον). В целом, эпод состоит как бы из двух частей: в первой объединяется принцип парной реплики (две антифонные пары, две пары из полуфраз, и опять парная реплика). Во второй части — полное структурное повторение периода и строфичной системы: антифонное причитанье Антигоны и Исмены с завершающим общим припевом. Эта троичная концовка дается в таком же удвоении (999—1001, 1002—1004), как припев заклятья (preplotatu—previlatu, ὤλη—πανώλη). Самая последняя строка вместо рифмы дает аллитерацию из тех самых звуков, что и начало заплачки (παισθεὶς ἔπαισας, 961)» (с. 50—53).

Лекция XI

[1] «Логос» здесь рассматривается только в одном значении — «вещее слово», «предсказание», «прорицание», например δρυός λόγοι μαντικοί. «Слово» как лист древесный, шум и шелест, «гром» как угроза и похвальба рассматриваются на славянском материале А.А.Потебней (О связи некоторых представлений в языке. М., 1914, с. 141 и сл.). Для уяснения толкования метафоры Логоса, навеянного отчасти «яфетидологией», см. в частности, статью И.Г.Франк-Каменецкого «Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии» (ЯЛ. 1929, т. 3, с. 142—148).

К «Логосу» и «говорению вещами» О.М.Фрейденберг обращается также в гл. III («Происхождение наррации») в «Образе и понятии». Мифологическое представление о говорящей вещи и телесности, вещности слова свидетельствуют языковые, этимологические данные. Так, 'вещь' (исконно русское было бы **вечь*) родственно лат. vox — «голос», греч. ἔπος — «слово», др.-инд. vaç — «говорить», vaktih — «речь» (см.. *Фасмер М.* Этимологический словарь, 1, 309).

Мысль о первичности «я-рассказа» для мифологического повествования высказывалась также Яношем Хонти; он указывает на финские животные сказки, где речь-повествование идет от первого лица того или иного зверя. Как и О.М. Фрейденберг, Хонти видит в архаичном мифе «автобиографию» и связывает косвенный рассказ «о» третьем лице со способностью отвлечения и построения сказочного, сознательно иллюзорного мира (*Honti J.* Studies in Oral Epic Tradition. Budapest, 1975, гл. IV Tale, it's World).

[2] Откр. Ио. 12, 2 (о жене, облеченной в солнце): «Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения».

[3] О семантике загадки или задания, которое дается герою, см.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 138/126 и сл.

[4] Фриск (Frisk 2, 1010 s. v. φημί) считает возможным развитие φαίνω и φημί из и.-е. *bha- (др.-инд. bhāti- — «светить», «блестеть», «появляться»); развитие значения представляется аналогичным развитию, например, declaro.

[5] Il. VIII, 192; Od. VIII, 74; IX, 20. У Вергилия (Aen. IV, 173 и сл.) Слава или Молва (Fama) становится живой аллегорией, которая, однако, сохраняет гомеровскую образность: «Крепнет в движенье она, набирает силы в полете, ||

Жмется робко сперва, но потом вырастает до неба, ‖ Ходит сама по земле, голова же прячется в тучах» (пер. С. Ошерова).

[6] Это одно из общих мест Пиндара, например: «Только в песнях увековечена доблесть» (Pyth. III, 114) или: «Слава живет дольше, чем дело» (Nem. IV, 6); «Слава рождается после смерти» (Nem. VII, 30—32, ср. XI, 37—38).

[7] Происхождению эпиникия О.М.Фрейденберг посвятила отдельную работу «Об основном характере греческой литературы» (Ученые записки ЛГУ № 60. Серия филол. наук. 1940, вып. 6, с. 32—50). Изложим ее вкратце.

Панэллинская традиция общеплеменных празднеств и игр требовала, чтобы победная песнь Пиндара соответствовала связанным с такими празднествами фольклорным обрядам и фольклорной песенной схеме. «Между тем именно здесь, в агонистическом, состязательном фольклоре, очень крепко гнездилась народная этика» (с. 33). Мифологически состязание осмысливается как «прение живота со смертью», когда наградой служит райское царство, побеждает праведник и любимец богов. Речь идет об этике, так сказать, эсхатологической, которая питается представлениями и сказаниями о последних днях мира и о судьбе умерших на том свете. Мифологические связи 'правды' и 'плодородия', 'праведности' и 'райского блаженства' олицетворены в 'праведном, благочестивом царе', в чьей стране благоденствие, земля изобильно родит, плоды отягчают деревья, множится скот и дети родятся похожими на отцов (Hes. Орр. 235). Обрабатывая агонистическую фольклорную схему, по которой победителем всегда является 'праведник' типа 'благочестивого царя', правителя утопической райской страны, Пиндар сопоставляет его победу с подвигами умерших, т.е. героев. Так складываются пиндаровский нравственный портрет и структура оды, «в которой центральное место занимает рассказ о подвигах местного героя или полубога, а затем идут хвала умершим родственникам победителя и необыкновенное прославление его самого как благочестивого и праведного царя» (с. 34). Качествами победителя оказываются: доблесть, прямота, правда, благочестие, гостеприимство, покровительство друзьям и добрым, борьба со злом и злыми, почитание богов и предков; победители — мудрые правители бесчисленных городов и народов. Все эти качества, выражаясь языком причинно-следственным, представляются как бы «результатом» победы в поединке. Победа даруется богами, она и есть «благочестие», но у Пиндара этическая переработка фольклорной схемы дает победу «за» благочестие и праведность. И тем не менее не сам победитель — предмет восхваления. Центральный рассказ посвящается мифу о местном герое или о герое — родоначальнике победителя; здесь особенно отчетлива связь культа героев с культом предков. Каждый победитель рассматривается на фоне мифических подвигов, в окружении своих ближайших родственников, в основном умерших. Во всех эпиникиях прослеживается обычай уделять место для хвалы умершим. Такая роль подвигов умерших родичей и предков победителей рядом с центральным рассказом о подвигах загробных существ — героев — свидетельствует для О.М.Фрейденберг о том, что некогда воспевалась победа умершего, а сами состязания, как известно, хотя бы по Гомеру, происходят при погребении и погребальной тризне. В этих состязаниях мертвец схватывается со своим противником и в награду за победу получает 'жизнь', побежденные же ведут в преисподней такое существование, какое этика, как показывает II Олимпийская ода, дает в удел 'грешникам' Поэтому Пиндар и говорит о бессмертной славе, что истинное счастье только в ней; так, и Геракл, победитель Кербера, атлет и борец, получает за подвиги и победы золотой дом, вечную молодость, цветущую Гебу, а Персей пирует у гипербореев. И Геракл и Персей — мифические «образцы» победителей, чья «нетленная слава» — эквивалент 'бессмертия' и 'рая'

Образная система фольклора вовлекает в победную песню глубоко-мрачные мотивы, противоречащие ее основной тематике. Этот «пессимизм» Пиндара, по

мнению О.М.Фрейденберг, не может быть объяснен только индивидуальной религиозностью автора или кризисом аристократической идеологии и т.п. «Победная ода перепевает похоронные плачи...» (с. 39). О.М.Фрейденберг считает возможным делать некоторые заключения касательно этической «платформы» Пиндара на основании его сочинений, но объяснение «веянья смерти» в победной песне одной «философией» античного автора считает ошибочным и подчеркивает жанровую близость эпиникия и трена. Траурный фольклор становится религиозным пессимизмом, напоминающим Екклесиаста. «Можно было бы показать, как во многих из эпиникиев основной миф, прикрепляемый к победителю, есть миф эсхатологический, и на этой базе как ее параллель возникает образ праведного царя и блестящего победителя; рядом скопляются образы умерших предков, переменного счастья, непобедимого рока, тщетных надежд, безысходности — и на их базе как их параллель мотивы немеркнущей славы, подвигов героев, великой награды и блаженства» (с. 44—45). Двойная тональность эпиникия раскрывается особенно ясно в XI Немейской оде в образе чреды и смены. Пиндар начинает с пашни и дерева, которые не всегда плодоносят, но тема изменчивости растительного мира переходит затем в тему изменчивости счастья, космическая изменчивость — в этическую. Однако чреда природы есть чреда поколений людей, и древние доблести от предков переходят к потомкам. Счастье неустойчиво, но круговорот судеб заставляет добродетель переходить от умерших к живым. Фольклорный образ растительной жизни здесь не просто уподоблен человеческой жизни, как то было у Гомера (Il. VI, 146 и сл.), но и добродетели микрокосмически отождествляются с природой. О семантике «агона» и ристания см. также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 92/85 и сл. и примеч. 233.

[8] Эту этимологию поддерживает Бернекер (*Berneker E.* Slavisches etymologisches Wörterbuch. A—mor-. Heidelberg, 1908—1913, с. 65), который приводит славянский материал, подтверждающий значение «жертва» у этого корня. Вяч. Вс. Иванов показывает, что диалектальное употребление глагола *молить* подразумевает обрядовый комплекс, связанный с жертвой и обращением к божеству. Молят при этом не только скот, но и, например, хлеб, т.е. все, что посвящается богам и тем самым уничтожается, «убивается» (*Иванов Вяч. Вс.* Русское 'молить' и хеттское malda(i)-. — Этимологические исследования по русскому языку. Вып. 1. М., 1960, с. 80 и сл.).

[9] С рассуждением о терминах торговли и денежных операций в целом можно согласиться (это одно из немногих мест, где этимологические связи достаточно очевидны): это касается лат. preces, credo, fides, греч. πίστις; ср. аналогично русск. *цена* при греч. ποινή „покаяние, возмещение, наказание" (и.-е. *k^woinā) и др. — *С.А.Старостин.*

[10] К тождеству 'клятвы' и 'проклятия' см. Дан. 9, 11; ср. 'клятву проклятия' Числ. 5, 21; Христос «проклят» как всякий «висящий на древе» и тем искупил верующих от клятвы закона, сделавшись за них клятвою (Галат. 3, 10—14). В видении Даниила муж в льняной одежде поднял к небу обе руки и клялся «Живущим во веки» (12, 7). Ангел, клянущийся небом в Откровении Иоанна, поднимает руку к небу (10, 5). Свидетельство, клятва сопровождается неким жестом руки («не давай руки своей нечестивому, чтоб быть свидетелем неправды», Исх. 23, 1). Клянутся в Библии прежде всего Богом, именем Бога (напр. Исх. 32, 13; Лев. 19, 12). О клятве небом и землею, а также Иерусалимом (=храмом) косвенно говорят заповеди Иисуса (Матф. 5, 33—36), ср. о клятве храмом и небом Матф. 23, 16—22; о клятве царем ср. Еккл. 8, 2.

[11] Греч. ὅρκος «клятва» и ὀρκάνη, ἕρκος «ограда» действительно обычно признаются родственными, хотя дальнейшая и.-е. этимология не вполне ясна (см. WP 2, 502; 528: либо и.-е. *serk- 'оплетать, огораживать', либо и.-е. *swer-'ко-

лышек'). — *С.А.Старостин.* Chantraine (3, 821), считая этимологию ὅρκος неясной, тем не менее сопоставляет ὅρκος и ἕρκος, замечая при этом, что такое сопоставление имеет античную традицию (ср.: Eust. Il. 2, 328 Valk; Etym. M. s. v. ὅρκος). Этого же мнения придерживается и Frisk (2, 418 s. v. ὅρκος), ссылаясь на глоссу Гесихия ὅρκοι· δεσμοί, σφραγῖδες. Ср.: Emped. B 115 Diels:

ἔστιν Ἀνάγκης χρῆμα, θεῶν ψήφισμα παλαιόν
ἀΐδιον, πλατέεσσι κατεσφρηγμένον ὅρκοις·...

[12] Hes. Theog. 231.

[13] Il. XIV, 271, ср. II, 755.

[14] Il. XV, 37; Od. V, 185.

[15] Il. III, 245—246, ср. IV, 157—158.

[16] *Radermacher L.* Schelten und Fluchen. — ARW. 1908, Bd 11, с. 11 и сл.

[17] Aesch. Ch. 314—321, 344—352, 454, 481—483 и далее — поочередные мольбы Электры и Ореста.

[18] Tacit. Hist. II, 3.

[19] Xen. Eph. V, 13, 15; Narrat. de Appol. Tyr. 40; 43; Ach. Tat. VIII, 15 и сл. Char. VIII, 8. См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 140/128 и примеч. 407

[20] См. также резюме трех глав из монографии О.М.Фрейденберг «Семантика композиции „Трудов и дней“ Гезиода» (рукопись) под названием «Что такое эсхатология?», опубликованное в ТЗС (1973, т. 6, с. 512 и сл.).

[21] Этому мотиву посвящена работа О.М.Фрейденберг: Этюды по семантологии литературных форм. 1. Παρακλαυσίθυρον. Публ. Н.В.Брагинской. — Лотмановский сборник. 1. М., 1995, с. 704—713.

[22] Об экфразе Фрейденберг много писала в «Образе и понятии», см. ниже. Однако высказанная здесь мысль получает свой комментарий скорее в другой работе — в неоконченной рукописи «Происхождение литературного описания» (1939—1940), где говорится о предмете фольклорной экфразы (изготовленной вещи или изображении) как об описании до-словесным, «вещным», образом. «Как в сюжете мифа бог есть и дикий зверь, и растение, и человекообразное существо (по сути — три совершенно различных понимания), так в фольклоре первое словесное описание оказывается описанием уже описанного до-словесным способом образного материала». Самый стабильный мотив античной экфразы — мотив «как живое» — получает свое объяснение через эту конструкцию: экфраза описывает вещь «как» животное, стихию, героя. Если речевой акт мыслится дубликатом того «о чем» он, то «Слово, логос, однозначно рождению; всякие первичные словесные акты осмысляются в виде личного рассказа жертвенного животного, — разрываемого на части, закалаемого космоса звериной формы. Такова первая песня, первый рассказ. Описание — более поздняя фаза ословесненного действа. Как подметила Б.Л.Галеркина, экфраза связана с жертвоприношением: она указала на такие экфразы, которые либо заканчиваются приношением жертвы, либо находятся с ним в смысловой увязке. Личный рассказ древнее, конечно, описания, и композиция I части „Одиссеи“, речи „Илиады“ хорошо это подтверждают. Описание появляется тогда, когда первое лицо отделяется от третьего, когда космос с я—он делается только он, с субъекта—объекта переходит только в объект, в предмет описания. Такое описание лежит на алтаре, как жертвоприношение (роман) или носит форму личного рассказа Музы („Илиада“, „Одиссея“, многие гимны). В том и другом случае мы имеем дело не с риторической фигурой, а с распадом первого—третьего лица на первое и третье, еще связанные между собой: ни первое не выступает без третьего, ни третье без первого».

Лекция XII

[1] *Usener H.* Zwillingsbildung, с. 338 и сл.

[2] См.: *Лившиц И.Г.* Время-пространство в египетской иероглифике. — Академия наук СССР академику Н. Я. Марру. XLV М.—Л., 1935, с. 236.

[3] См. Il. VI, 230—236.

[4] Все приведенные формы восходят к одному и.-е. корню *ghosti- 'чужак, гость' (WP 1, 640). — *С.А.Старостин.* Hospes иногда этимологизируется как hosti-potis — «владетель гостя» (Walde 1, 660); ср. греч. δεσ-πότης, др.-инд. jás-pati-ḥ, а hostia как «угощение» (там же, 1, 661). Подобно др.-инд. ari-, hostis обозначает друга и врага, собственно говоря, отношение взаимности. Как пишет Вяч. Вс. Иванов, «поскольку одним из главных терминов, обозначавших взаимный обмен, был тот, к которым восходят ст.-слав. **гостъ**, лат. hostis, не должно вызывать удивления и то, что этот же термин мог выступать в качестве обозначения „бога“, как в др.-исл. gestr в качестве Одина и в ст.-слав. **«господъ»** (*Иванов Вяч. Вс.* Разыскания в области анатолийского языкознания 1а—2. — Этимология 1971. М., 1973, с. 305). О божественности 'гостя', отмеченной еще Хокартом, и о сопоставлениях 'hospes' и 'господь' см. *Hocart A.M.* The Divinity of the Guest (1927). — *Hocart A.M.* The Life-Giving Myth and the Other Essays. L. 1970; *Machek V.* Sl. gospodъ, lat. Hospes et lit. vilšpats. — Slavica. Debrecen, 1968, 8, с. 156; см. также: *Benveniste E.* Le vocabulaire des institutions indo-européennes. T. I. Economie, parenté, société. P., 1970, с. 92 и сл.; *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995, с. 74 и сл.; *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о римской и индоевропейской мифологии. — ТЗС. 1969, т. 4, с. 35. В связи с ролью пиров в регулировании обмена (об архаическом обмене см. ниже, примеч. 9) «для данной группы слов важен и термин hostia, обозначающий жертву при обмене с богом», ср. также Dea Hostilina (*Иванов Вяч. Вс.* Разыскания в области анатолийского языкознания, с. 306).

[5] Материал по римским тессерам, который обобщает и интерпретирует здесь О.М.Фрейденберг, собран в книге: *Ростовцев М.* Римские свинцовые тессеры. СПб., 1903.

[6] Pecus, oris — «скот», pecus, udis — «домашнее животное», pecunia — «имущество», «состояние», «деньги». Как показывают древние лексиконы, связь этих слов осознавалась в древности, причем объяснение заключалось в том, что первоначально богатством римлян был только скот, который и служил эквивалентом (Fest. 237, Paul. 236 peculatus; ср. Fest. 249 peculium Müller).

[7] О.М.Фрейденберг предлагает сопоставление неэтимологизированного (если не считать народной этимологии от talis) слова talio, известного еще по законам XII таблиц и обозначающего возмездие, равное преступлению, со словом talea (глосса: talia), что означает «стебель», «побег» (ср. thallos — «ветвь», «стебель» из греч. θάλλος), но кроме того, «договор»; словом talea называли железные прутья, служившие древним бриттам деньгами. Эрну и Мейе (*Ernout A.E., Meillet A.* Dictionnaire étymologique de la langue latine. 3ème ed. Vol. 2. P., 1951, с. 1189) сопоставляют talea с глаголом taliare — «резать», «рубить», засвидетельствованным à basse époque у грамматиков и ставшим общероманским, ср. taliatura. По Нонию (414, 30), intertaliare=dividere, vel excidere ramum. Происхождение слова talio, возможно, кельтское, во всяком случае, ирл. tale — «плата», гал. talu- — «платить». Таким образом, языковой материал может подтвердить предлагаемый О.М.Фрейденберг образ договора как разламываемой палки, ветки, прута.

[8] В апокрифическом «Протоевангелии Иакова» из посоха Иосифа вылетает голубь (гл. 19 — La forme la plus ancienne du protévangile de Jacques. Ed. de E.Strycker. Bruxelles, 1961); несмотря на апокрифичность этого и других источников, сообщающих о преломлении посоха при вхождении Марии во храм, этот сюжет включался в литургические тексты и представлен в христианской иконографии.

[9] Имеется в виду известное в этнографии явление «немой торговли», когда обменивающиеся стороны, т.е. чужие и чаще всего враждебные племена, при обмене не встречаются, но только оставляют в известных местах предметы обмена. Для классической древности известен рассказ Геродота о немой торговле в Ливии карфагенян с какими-то дикими племенами (IV, 196).

[10] Торговое дело очень долго понимается как недостойное занятие, так что члены некоторой общности не могут торговать, т.е. «обманывать своих соплеменников», внутри этой общности. Торгуют поэтому всегда «враги», архаическое общество предпочитает внешнюю торговлю внутренней, уже в средневековье привилегии даются иностранным купцам перед своими внутри страны, а для своих купцов хлопочут о привилегиях на чужбине. Низкая моральная оценка торговли порождает такое явление, как евреи-финансисты, осуществляющие внешние сношения монастырей и священных особ. Римляне чурались торговли у себя на родине, но усердно обирали провинции; в Греции торгуют вольноотпущенники, т.е. бывшие рабы-чужеземцы, метеки, финикияне. Еще в XVI в. испанцы торгуют на Родосе и на Кипре, а в Испании торгуют итальянцы и т.д. Поскольку торговля есть занятие, лежащее, согласно этим представлениям, вне норм морали, торговля на первых этапах своего развития неотделима от простого грабежа, торговый барыш и добыча грабителя называются по-латыни одним словом — praeda. Кулишер (*Кулишер М.И.* Очерки сравнительной этнографии и культуры. СПб., 1887) приводит немало свидетельств враждебного характера первоначальной торговли, готовой в любую минуту перейти в стычку. У Плутарха (QG 58, 304 D) сохранилось, в частности, любопытное указание на обмен в форме поединка: Геракл повстречал стадо овец и попросил у пастуха одного барана. Пастух этот, по имени Антагор, предложил Гераклу побороться с ним: если Геракл победит, то получит барана. Характерно, что имя пастуха-торговца состоит из «анти» и «агора» (рынок).

О.М.Фрейденберг в данном случае говорит именно об осмыслении «торговли», «гостиного дела», а не о причинах ее развития, взятых с социально-экономической точки зрения.

[11] Не экономическое, но, скорее, социальное содержание архаического обмена, владения и дарения показывается, например, в работах А.Я.Гуревича, где приведена и соответствующая современная литература по этому вопросу (*Гуревич А.Я.* Богатство и дарение у скандинавов в раннем средневековье. — Средние века. Вып. 31. М., 1968, с. 180 и сл.; *он же.* Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. М. 1970, с. 66 и сл.). Обмен выполняет функцию коммуникативную, принятие дара символизирует подчиненное положение. Обмен «представляет собой один из способов установления или поддержания социальных связей — наряду с браками, оказанием взаимных услуг, жертвоприношениями, культовыми действиями, — во всех этих актах также осуществлялся аналогичный обмен либо между племенами, либо между семьями, либо между людьми и божествами» (*Гуревич А.Я.* Богатство и дарение, с. 186). Само богатство, например драгоценные металлы, ценится не за «покупательную способность», но как символическое выражение славы, могущества, благоденствия, самим своим присутствием золото должно обеспечить благополучие. Поэтому существуют клады, которые зарываются навечно. Владельцы не намеревались когда-либо доставать их из земли. Клады нужны, чтобы служить залогом благоденствия рода, или для того, чтобы после смерти взять их с собою в загробную жизнь (там же, с. 191—192). Согласно легенде, во всяком случае, Один повелел, чтобы воин, павший в битве, являлся к нему в Валгаллу вместе с богатством, которое было на погребальном костре или спрятано в земле. Любопытно, что в комедии Ферекрата под названием Μεταλλῆς (CAF I, 174, fr. 108—111 Kock) описывалась блаженная жизнь подземных людей; ср.: *Шмидт Р.В.* Металлическое производство в мифе и религии античной Греции. Л., 1931, с. 104.

Этнографы отмечают у народов, находящихся на ранней ступени развития, неэкономическую роль калыма. В самом деле, когда два рода обмениваются женщинами, причем калым равен приданому, одни и те же вещи, которыми к тому же не пользуются в быту, уходят из рода и вновь в него возвращаются, чтобы опять пойти на выкуп или в приданое.

[12] См. Il. VIII, 68—74; пер. Н.Гнедича.

[13] Il. XXII, 212—214; пер. Н.Гнедича.

[14] «Труды и дни» указаны ошибочно; миф о споре в Меконе содержится в «Теогонии», ст. 534—557

Лекция XIII

[1] Специальной статьи о трагедии в архиве исследовательницы нет, нет такой статьи и среди опубликованных работ. Вероятно, статья вошла в состав работы «Образ и понятие», публикуемой в данном издании.

[2] Мифологический образ 'матери-возлюбленной' рассматривается О.М.Фрейденберг в статье: Миф об Иосифе Прекрасном. — ЯЛ. 1932, т. 8, с. 137 и сл., особенно с. 157; см. также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 225/203 и сл.

[3] См., например, таблицу таких знаков в статье: *Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха. — Ранние формы искусства. М., 1972, с. 87, рис. 5; см. также: *Leroi-Gourhan A.* Préhistoire de l'art occidental. P., 1965, с. 94 и сл. 105 и сл., фиг 782 и др.

[4] Раннее отождествление женщины-прародительницы с животным, зверем-тотемом свидетельствуют многие палеолитические изображения; см., например: *Абрамова З.А.* Изображение человека в палеолитическом искусстве. М.—Л. 1966, с. 756 и сл.

[5] На играх в честь Пелия охотница Аталанта борется с Пелеем и побеждает; кроме того, она состязается в беге с женихами и убивает того, кого настигает (см. Apollod. III, 9, 2).

Лекция XIV

[1] Реальная практика «выбора царя» там, где она существовала, видимо, несколько расходится с мифологическим и фольклорным осмыслением такой практики. После «Золотой ветви» Фрезера представление о ежегодном ритуальном убийстве царя или его замены стало общепринятым, особенно в так называемом ритуальном направлении. Однако Фонтенроуз (*Fontenrose J.* The Ritual Theory of Myth. Berkeley—Los Angeles, 1966 (Folklore Studies. 18), изучая не только фольклорный, но и богатый исторический материал, пришел к выводу, что все предание о ритуальном цареубийстве — миф, который «многое сообщает о мистическом характере царской власти, но о его действительном убийстве немного» (с. 11); ср.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М. 1976, с. 35—36.

[2] Народная этимология действительно связывала слова ἥλιος, ἡλιαῖα, ἀλία; но лингвистика за нею не последовала. См. ниже, примеч. 4 к *Лекции XXVIII*.

[3] Узенер считает одной из ипостасей Аида Агесилая (или Гегесилая — АР VII, 545, 4), чье имя означает 'собиратель (или пастырь) народа' (*Usener H.* Götternamen. Versuch von der religiösen Begriffsbildung. Bonn, 1896, с. 361, *Norden E.* P Vergilius Maro, Aeneis, Buch VI. Erklärt von E.Norden. Lpz.—B. 1957, с. 271—272); у Гесихия Агесилай назван «Плутоном», у Лактанция (Inst. I, 11, 31) Агесилай — это cognomen Плутоса.

[4] В статье «Характеры Теофраста», предпосланной переводу самого памятника (Ученые записки ЛГУ. № 63. Серия филол. наук. 1941, вып. 7, с. 129—

141), О.М.Фрейденберг отмечает, что «характер» впервые подмечен у животного. Переход от животного персонажа к человеческому происходит и в сравнениях эпоса или архаической лирики, в басне и в физиогномике. О.М.Фрейденберг не считает закрепление известного свойства за каждым животным специально басенной чертой. «Создается параллельно животному и метафорически животному персонажу в художественной литературе особый вид науки, раскрывающий природную внутреннюю значимость звериной наружности. Эта наука гнездится в недрах философии, конечно, граничит с этикой и разрастается в примитивную псевдонаучную дисциплину <...> Она называется физиогномикой <...> Эта своеобразная звериная психология вполне естественно обращается в психологию человека; однако основной прием остается одним и тем же, и физиогномика делает установку на характер человека, выраженный в его внешних чертах, причем эти черты продолжают рассматриваться в большинстве случаев по аналогии с животными» (с. 136—137).

[5] Цицерон в трактате «О государстве» (VI, 8, 2) говорит, что душа, управляющая телом, божественна, ибо она подобна богу, управляющему миром. В комментарии к этому месту Макробий (In Som. Scip. 2, 12, 11) говорит, что физики называют мир (mundus) большим человеком, а человека — малым миром (brevem mundum). Об античном макро- и микрокосмизме см.. *Allers R.* Microcosmos: from Anaximandros to Paracelsus. — Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion. N. Y., 1944, c. 319 и сл., *Conger G.P* Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy. 3rd ed. N. Y. 1967, и др.

Лекция XV

[1] Взаимная обусловленность «реалистического» взгляда на мир и появления сознательного вымысла отмечается в последнее время многими исследователями. См., например: *Стеблин-Каменский М.И.* Заметки о становлении литературы (к истории художественного вымысла). — Проблемы сравнительной филологии. М.—Л., 1964; исследователь показывает, что сознательный вымысел принимает на первых порах форму фантастики; это наиболее примитивная форма вымысла, миф, лишенный сакрального содержания, чьи идеологические связи ослаблены, так что речь в самом деле идет об «игре фантазии», под которой с трудом угадывается мифологическая закономерность. Однако соотношение сознательного вымысла и достоверного рассказа вряд ли можно представить как «историю возникновения» вымысла. В различных жанрах устного рассказа преобладает либо эстетическая, либо информационная функция. При этом выяснить, какая функция преобладает, можно, только наблюдая характер исполнения, тогда как записи часто недостаточны для определения семантического или эстетического характера сообщения (не говоря уже о роли реакции аудитории). «Развлекательная» сказка «позже» того мифа или тех мифологических представлений, на которых она строится, но одновременно со сказкой циркулируют былички или бывальщины, подающие рассказ о встрече с нечистой силой и другие крайне «фантастические», с нашей точки зрения, события как подлинную историю, т.е. воскрешающие мифологические представления, актуальные для «досказочных» времен. Ср. также постановку проблемы поэтического вымысла у И.Г.Франк-Каменецкого (см. наше примеч. 1 к гл. II («Метафора») в работе «Образ и понятие»).

[2] Семантике куклы и кукольного театра посвящена специальная работа О.М.Фрейденберг, где приводится обширный фактический материал. См.: Семантика постройки кукольного театра. — *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988, с. 13—36.

Лекция XVI

[1] Жреческие книги, о которых идет речь, содержали списки «туземных» богов и назывались «Индигитаменты» от indigos — «здешний», «туземный».

[2] «Некоторые ученые», принимающие богов из «Индигитамент» за обожествление отвлеченных понятий, — это большинство ученых XIX в. и значительная часть в XX в. «Так как в сущности все их [римлян. — *Н.Б.*] боги, даже самые великие, не более как божественные качества и атрибуты, и так как они всегда сохраняли до известной степени свой отвлеченный характер, то неудивительно, что у римлян вскоре вошло в обычай вводить в общество богов простые отвлеченные понятия. Этот обычай устанавливается обыкновенно в уже устаревших религиях; но в Риме мы находим его в самые отдаленные времена» (*Буассье Г* Римская религия от времен Августа до Антонинов. М., 1911, с. 18). От Г.Узенера (*Usener H.* Götternamen. Versuch von der religiösen Begriffsbildung. Bonn, 1896) берет начало концепция «моментальных богов», куда входят и боги из индигитамент. «Нуминозную» концепцию римской религии, разделяемую здесь Фрейденберг, можно считать преобладающей в XX в. (см. *Wagenvoort H.* Roman Dynamism. Oxf. 1947; *Grenier A.* Les religions étrusque et romaine. P 1948; *Latte K.* Römische Religionsgeschichte. München, 1960). Возражения против трактовки мелких божков-функций как порождений примитивной религии сформулировал П.Бойансе (*Boyancé P.* Études sur la religion romaine. P 1972); он считает мелких numina порождениями жреческой религии: недаром их имена дошли в жреческих книгах. Возможно, дробность и системность списков, действительно, обязана своим происхождением деятельности жрецов, но никак не «идея» божества унаваживания или первого детского слова. Фрейденберг приводит далее параллель с индуизмом. Для этнографа же бесчисленные, не приведенные в пантеон, часто «моментальные», а иногда обретшие имя и сказание духи, которые ассоциируются со всякой частью чума, юрты, яранги, со всякой деталью одежды, причем не только шаманской, с утварью, действиями по приготовлению пищи или разделке шкуры, представляются самым типичным признаком архаичной религии.

[3] *Cardauns B.* M.T.Varro, Antiquitates rerum divinarum. Wiesbaden, 1976, с. 185—189.

[4] О.М.Фрейденберг имеет здесь в виду сопоставление 'жрать'—'гореть' 'пожар'—'пожирать', 'жарить'—'жрец', произведенное в свое время А.А.Потебней (О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, с. 10, 19—20 и др.). Несомненным лингвистически здесь является только сопоставление 'жарить'—'гореть'

[5] Греческие термины θῦμα, θυσία — «жертва», «жертвоприношение» родственны словам θυμίασις — «курение», «испарение», θυμός — «дух», «душа»; ср. WP 1, 837; что же касается латинских терминов, то flamma — «пламя» и flagro — «гореть» восходят к и.-е. *bheleg-/bhleg- — «гореть», а flamina и flatus — «дуновение», «веяние», «дыхание» — к другой основе *bhlə -iō-, так что для латыни это сопоставление, по всей видимости, неоправданное.

[6] *Frazer J.G.* The Golden Bough. Vol. I L. 1911, с. 46, примеч. vol. 4, 1907, 150 и сл. 156 и сл., 277 и сл. vol. 7 1913, с. 101 и сл. 107

[7] *Usener H.* Acta S. Timothei. — Bonner Univ.-Progr. zum 22 März, 1877; ср. *Nilsson M.P.* Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen. Lpz., 1906, с. 416, примеч. 5; Radermacher Predigt. 114.

[8] См. Od. XI, 147—149.

Лекция XVII

[1] См. Cic. De nat. deor. I, 87; II, 53; Lucr. De rer. nat. V, 79; 931; ср. также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 169/154 и примеч. 530.

[2] На описании этого мессалийского обычая обрывается рукопись романа.

Лекция XVIII

[1] См.: RE. Hlbd 60, стлб. 1767—1769. Титул «Mater» Веста носит и в культе (например, Cic. De har. resp. 12), и в литературе (Enn. Var. 65; Cic. Font. 47; De domo 144; Verg. Georg. I, 498; Ovid. Fast. IV, 828; Sen. Contr. 4, 2, 1; Isid. Orig. 8, 11, 61).

[2] Il. XVIII. 604—605; пер. Н. Гнедича.

[3] Имеется в виду глагол ἀγορεύειν от ἀγορά — «рынок», «площадь».

[4] *Mucke I.R.* Die Übervölkerung Griechenlands und ihre allmähliche Entwickelung zu Volkstämmen. Ein Beitrag zu der Lehre vom der Entstehung und Verwandschaft der Völker. Hlbd 1. Lpz., 1927, с. 125.

Лекция XIX

[1] См. о приравнивании «семени бога» и его «слова»: Первое Послание Иоанна 3, 9; Orac. Sibyll. VIII, 457 и сл.; *Norden E.* Die Geburt des Kindes. B. 1924, с. 95; *Reitzenstein R.* Die hellenische Mysterienreligionen. Lpz., 1910, с. 22.

[2] Пророчества, посылаемые землей, описаны у одного из любимых авторов Фрейденберг А.Дитериха (*Dieterich A.* Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion. Lpz.—B., 1905, с. 60); инкубациям в греческих святилищах, преимущественно Асклепия, посвящена работа ее учителя С.А.Жебелева (Религиозное врачевание в Древней Греции. СПб., 1893).

[3] Не обсуждая реальности «губительной хирургии», укажем на мотив таковой, описанный коллегой Фрейденберг И.И. Толстым в статье «Неудачное врачевание» (ЯЛ. 1932, т. 8). Толстой приводит многочисленные варианты фольклорных сюжетов о подражателе божественному целителю, который не умеет сложить части разрубленного больного и оживить его; святой или бог приходит на выручку и воскрешает разрезанного человека. Воскрешение и исцеление через спарагмос — разъятие на части и повторное сотворение человека — параллельны приобретению пророческого, «шаманского» дара и «преображению» плоти. Так, алхимик Зосима рассказывает свой сон, в котором явившийся ему «жрец недоступной святыни» Ион рассказывает, как он стал духом (πνεῦμα γενέσθαι): некто явился, держа меч, и расчленил тело Иона, разъял плоть от костей и кости от костей, затем снова сложил их, снял кожу с головы, закалил плоть огнем, и тогда Ион понял, что благодаря превращению тела он стал духом (Collection des anciens alchimistes grecs. Pub. M. Berthelot. T. I. Texte. P., 1888, с. 108). Видение Зосимы повторяется, когда он сам становится «духом» (там же, с. 117). Рейценштейн (*Reitzenstein R.* Poimandres. Studien zur Griechisch-Ägyptischen und frühchristlichen Literatur. Lpz., 1904, с. 368—370) указывает на распространенное в среде греческих и арабских алхимиков представление о получении мертвыми профетической пневмы («духа») через разъятое тело и особенно отрубание головы. Луврский демотический папирус 3452 (Книга превращений) учит о том, как человек колдовством или после смерти может принимать другой облик (в том числе сделаться богом), и на последнем рисунке папируса изображены люди, разъятые на семь частей, голова при этом лежит отдельно (*Legrain G.* Le livre des transformations. P., 1890, pl. IX и X). Египтологи связывают такое представление с доисторическим обычаем вторичного захоронения, что показа-

ли раскопки некрополя (Негада). Вплоть до Древнего царства обнаруживается обычай отрезать мертвым голову и отделять члены, соскабливать мясо с костей, а затем складывать кости в нормальном порядке, но в позе человеческого эмбриона (ср., Книга мертвых, 43 и 90). Таким образом, это представление Зосимы восходит к эпохе за три тысячи лет до него. Сохранилось оно и в литературе (например, пушкинский «Пророк»), и в древних обрядах некоторых народов. В сибирском шаманизме, например, существует так называемое «рассекание», связанное с получением шаманского дара. Молодой человек, избранный шаманским духом-покровителем, удаляется в лес, в уединенное место, где проводит несколько дней без пищи в тяжелом забытьи и мучениях, в то время как духи, которые, по его убеждению, станут служить ему в будущем, рассекают и поедают его тело и наделяют его затем новым, уже «шаманским» телом.

[4] О семантике игры в кости см., *Фрейденберг О.М.* Игра в кости (1933). Arbor mundi. Вып. 4. М. 1996, с. 163—172; *она же.* Поэтика сюжета и жанра, с. 138/126 и примеч. 397, 398.

[5] Греч. ἄγος 'грех' точно соответствует др.-инд. ā́gas- с тем же значением (и.-е. *ăgos), а потому никак не связано с ἁγνός, ἅγιος 'святой' (=др.-инд. yajñá- 'жертвоприношение' yaj- 'приносить в жертву' < и.-е. *iaǵ-, см. Frisk 1, 10, 13, 14). Добавим, что греч. ἁγνός никак не может быть связано с лат. agnus 'ягненок' (которому соответствует греч. ἀμνός < и.-е. *agʷno-, см. там же, 93). — *С.А.Старостин.*

[6] В «аласторе» очевидно активно-пассивное значение. Аластор — это: 1) человек, совершивший преступление против законов и благочестия; 2) дух-мститель за такие преступления; 3) злой дух, враждебный демон; 4) божество, в том числе олимпийское, когда оно мстит за преступление; 5) божество, очищающее от скверны преступления.

[7] Содержимое священных корзин или ящичков, которые держат над головами посвящаемых в Элевсинские (и другие) мистерии, остается предметом споров исследователей. Фрейденберг следует здесь мнению Дитериха; см. *Dieterich A.* Eine Mithrasliturgie. Lpz.—B. 1910, c. 125; *он же.* Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion, c. 110.

[8] Plat. Phaed. 81 a; ср. Ps.-Plat. Axioch. 371 de.

[9] Pind. Fr. 137 Snell—Maehler на смерть Гиппократа Алкмеонида, посвященного в мистерии: «Блажен, кто сошел под землю, ‖ Увидев, что он увидел: ‖ Ведом ему жизненный конец, ‖ Ведомо дарованное от бога начало» (пер. М. Гаспарова).

[10] См. Soph. Fr. 837 Radt; Oed. Col. 1050 и сл. ср. Hym. Cer. 480—482; Ar. Ran. 154—158, 323 и сл.

[11] *Dieterich A.* Eine Mithrasliturgie, 1910, c. 167

[12] Там же, с. 178.

[13] Там же, с. 177

[14] Беседа преподобных Сергия и Германа, Валаамских чудотворцев. Апокрифический памятник XVI в. Текст и введение В.Г.Дружинина и М.А.Дьяконова. — Летопись занятий Археографической комиссии за 1885—1887 гг Вып. 10, отд. II. СПб., 1895, с. 4.

Лекция XX

[1] За годы, прошедшие с момента написания этой работы, многое из того, с чем не соглашается здесь О.М.Фрейденберг, было в значительной мере пересмотрено. Это касается затрагиваемых ниже представлений о характере античного рабовладения, о формах государственности, о борьбе классов, о связи религии с «бессилием перед природой», причем движение исторической науки шло именно в том направлении, которое намечено здесь О.М.Фрейденберг.

[2] Лат. mōs 'нрав' имеет в основе -s- и никак не связано с mor- 'умирать': mōs < *mō-s- < и.-е. *mē- / *mō- 'стремиться' (греч. μῶσθαι, слав. sъ-me^{v}-ti и др., см. Walde 2, 114—115). — *С.А.Старостин.*

[3] Эти имена значат «благородный», «господин», «князь», «правитель» (и соответственно в женском роде); ср. др.-инд. çrēyān — «лучший», «предпочтительный» и çrīḥ — «счастье», «богатство».

Лекция XXI

[1] Имеются в виду следующие эпитеты-эпонимы: Гера Αἰγοφάγος, Артемида Προθυραία, Дионис Λαμπτήρ, Афродита ἐν κήποις.

[2] Гермес и Геракл Πρόμαχος, Зевс Σωτήρ, Артемида Σώτειρα, Аполлон, Гермес и Афина 'Αγοραῖος.

[3] Зевс Εὐάνεμος, Афина Σάλπιγξ, Афродита Ποντία, Dius Fidius.

[4] Dius Fidius, Марс Ultor, Дионис 'Ελευθερεύς.

Лекция XXII

[1] Как известно, в термины «символ» и «символизм» вкладывается самое разнообразное содержание. По всей видимости, О.М.Фрейденберг отрицает здесь не всякую попытку говорить о символе в античности, но живую доныне склонность исследователей к модернизации памятников древней культуры, к нагружению ее образов смысловым богатством, накопленным за века, истекшие с тех пор. О.М.Фрейденберг спорит с приписыванием античному автору сознательной символизации, т.е. выбора символа или метафоры вместо следования руслу мифологической семантики, переработанной фольклором.

[2] Τομοῦροι — жрецы Зевса Додонского, чье имя Страбон (VII, 7, 11) объясняет как сокращение из Τομάρ-ουροι — «стражи горы»; см. Hesych. s. v. Τόμαρος; у Евстафия (Eust. Il. 3, 844, 19 Valk; Eust. Od. 2, 72, 34 и сл.; 2, 129, 8 и сл. Stallbaum) вариант Τομοῦραι; τομοῦρε=μάντι у Ликофрона (Lyc. Alex. 223).

Лекция XXIII

[1] См. Eur. Ion 1421 и сл. посредине одеяльца младенца вышиты Горгоны, а по бокам, как на эгиде, — змеи; кроме того, ребенку даны золотые драконы, которых в Афинах младенцу надевали на шею «в память» о змеях, кормивших пищей бессмертных новорожденного Эрихтония.

Лекция XXIV

[1] Il. XVIII, 558—560; пер. Н. Гнедича.

[2] Il. I, 534—535; пер. Н. Гнедича.

[3] См. Od. XI, 23—29.

Лекция XXV

[1] Слепым или ослепленным певцам посвящена работа О.М.Фрейденберг о Фамириде (Thamyris. — ЯС. 1927, т. 5, с. 72—81). Как пишет другой исследователь, «в греческой культуре рано выявляется чрезвычайно острое переживание видимости как пустой „кажимости“ <...> По этой логике мудрец, то есть разоблачитель видимости и созерцатель сущности, должен быть слеп» (*Аверин-*

цев С.С. К истолкованию мифа об Эдипе. — Античность и современность. М. 1972, с. 101).

Лекция XXVI

[1] Представление о взаимности всякого «давания», и в частности в связи с отношениями с божеством, рассматривается Э. Бенвенистом, показавшим, что значения «брать» и «давать» одно и то же слово получает в зависимости от конструкции: *Benveniste E.* Don et échange dans le vocabulaire indo-européen. — *Benveniste E.* Problèmes de linguistique générale. P 1966, с. 317—326; *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М. 1995, раздел II «ДАВАТЬ И БРАТЬ», с. 61—96.

[2] См. выше, *Лекция XI*, примеч. 9; ниже о термине sors; см. также примеч. 4.

[3] См. примеч. 7 к *Лекции XII*. Обычно лат. tāliō 'возмездие' этимологически отделяется от tālea 'палка' и сравнивается с кельтскими формами (др.-ирл. taile 'вознаграждение' и др., см. Walde 2, 643—644). Это, однако, локальная латино-кельтская изоглосса. Не исключено поэтому заимствование в кельтском; в последнем случае, возможно, этимология Фрейденберг может быть приемлема (*'палка' > 'жребий' > 'возмездие'). — *С.А.Старостин.*

[4] Речь идет о гнезде производных от χράω — «прорицать» и χράομαι — 1) «вопрошать оракул»; 2) «пользоваться»; 3) «брать и давать взаймы»; χρῆμα — «деньги», «вещь», «имущество», «средства», «товары», «долги»; χρῆσις — «оракул», «вещее слово», «заем»; χρήστης — «заимодавец», «ростовщик», «должник»; χρηστήριον — «святилище», «оракул», «жертвенное животное».

[5] См. о могилах героев на агоре у Павсания: I, 43, 8, 9; II, 13, 6, 5; 13, 7, 1, 21, 4, 2; 21, 5, 1; 31, 1, 1, 3; III, 11, 11, 1; 12, 7, 3; IV, 34, 6, 5; VI, 24, 9, 1; VII, 20, 5, 5; VIII, 9, 9, 1; 41, 1, 1; IX, 5, 15, 1; 12, 3, 2; X, 33, 6, 7; 34, 6, 1; 36, 8 — 36, 10, 1.

[6] Pind. Pyth. V, 87 и сл.

[7] Herodot. V, 67

[8] Thuc. I, 138, 4 и сл., Diod. IX, 58, 1; Plut. Them. 32; Nep. Them. 10, 3 и сл.

[9] См., например: *Латышев В.В.* Очерки греческих древностей. Вып. 2. СПб., 1889, с. 264.

[10] *Кулишер М.И.* Очерки сравнительной этнографии и культуры, с. 242. О связи торговли и церкви см. там же, с. 206—211. Эта же мысль поддерживается в многочисленных работах И.М.Кулишера, см. например: Лекции по истории экономического быта Западной Европы. Вып. I. Пг 1922, с. 75: «Торговля находилась в теснейшей связи с богослужением — слова „месса" „feriae" обозначают и обедню, и ярмарку, торговля соединялась с церковными празднествами и процессиями, ибо последние вызывали в определенные дни скопления народа <...> Связь эта заходила так далеко, что первоначально и сама торговля происходила в храме: в то самое время, как на хорах совершалось богослужение, внизу, в корабле церкви, производился обмен. Только здесь, где был провозглашен „Божий мир", мог происходить междуплеменной обмен без враждебных столкновений. Отсюда и церкви эти получили название торговых рыночных церквей (ecclesia forensis, ecclesia mercatorum)».

[11] Садами Адониса назывались корзины или горшки, наполненные землей, в которые сеяли пшеницу, ячмень, цветы и т. д. Восемь дней за «садами» ухаживали женщины, побеги быстро росли, но так как для корней было мало места, быстро и увядали; затем изображение мертвого Адониса и «сады», т.е. бога в его растительном образе, уносили и бросали в море или источник (см.. *Фрезер Дж. Г.* Золотая ветвь. Вып. 3. М., 1928, гл. VI).

[12] Аргеи, о которых идет речь, не входили в число «общественных празднеств римского народа» и не были отмечены в календаре. Ливий (XXII, 57) считает этот ежегодный обряд варварским по происхождению. «Часовни» — это sacella или sacraria Argeorum типа «капища». 27 святилищ соответствовали, по легенде, 27 аргивянам, т.е. греческим военачальникам, прибывшим в Сатурнию вместе с Гераклом (Varro, De lin. latin V, 45 и сл.). По Лексикону Феста-Павла (Fp 119 Argea loca Müller), Argea loca — это места, где погребены наиболее знатные из аргивских пришельцев. 16 и 17 марта процессия ad Argeos обходила святилища. Сам обряд сбрасывания кукол, которые назывались «аргивянами», с моста приходился на майские Иды.

[13] См. примеч. 1 к *Лекции VII*. Под «насильственным» имеется в виду перевод Вяч. Иванова (*Нилендер В.О.* Греческая литература в избранных переводах. М. 1939, с. 129; см. то же: *Голосовкер Я.* Античная лирика. М., 1968, с. 31). Перевод О.М.Фрейденберг см. в статье: Проблема греческого фольклорного языка, с. 63.

Лекция XXVII

[1] См. примеч. 14 к *Лекции XII*.

[2] «Возмездие» — калька с греч. ἀντιμισθία от μισθός — «плата», «мзда». Ср. mutuus — «взаимный», ст.-слав. **мить, митоусь** — «попеременно», греч. μοῖτος — «вознаграждение», «благодарность». М.Фасмер (Этимологический словарь, 2, 608, 618) предполагает связь «мести» с «мздой» и «меной».

[3] См. выше примеч. 1 к *Лекции V*

[4] Здесь, к сожалению, у Фрейденберг нет ни одного (даже случайного) совпадения с общепринятыми этимологиями: 1) лат. fūr 'вор' < *bhōr-, и.-е. *bher- 'брать' (Walde 1, 569); лат. far 'пшеница' (< и.-е. *bhar(e)s- , ср. слав. *brašьno и др., см. там же, 455); 3) лат. furfur 'отруби' (редупликация < *ghor-ghor-, см. там же, 570; сходная редупликация в греч. κάχρυς 'жареный ячмень', см. WP 1, 605); 4) лат. fas 'божественный закон, заповедь' < и.-е. *bhā- 'говорить' (там же, 2, 124); 5) лат. furor 'бешенство' furō 'бушевать' < и.-е. *bheur- / *bheru (ср. слав. *burja и т.п., см. Walde 1, 570—571); 6) лат. furvus 'черный, мрачный' <*dhus-wo-s (к срединному -s- ср. форму с другим суффиксом, лат. fuscus 'темный'), ср. англо-сакс. dox 'темно-желтый' англ. dusk и др. (см. там же, 572); 7) лат. furnus 'хлебная печь' < и.-е. *g^whor-no- (ср. русск. *горн* и др.) от *g^wher- 'гореть, жарить' (см. там же, 533—534); 8) лат. fūnus 'похороны, труп' <*dhew-no-s, ср. др.-исл. deyja, англ. die 'умирать' и др. (см. там же, 568). — *С.А.Старостин.*

[5] Лат. vindex, vindicō вполне возможно связаны со слав. *vina (см. Walde 2, 794; *Фасмер М.* Этимологический словарь, 2, 316); однако vīnum 'вино' (и.-е. *woino-), несомненно, не имеет к 'вине' никакого отношения (первое — производное от и.-е. *wei- 'гнаться, преследовать', второе — от и.-е. *wei- 'вить' (виноградная лоза как вьющееся растение). — *С.А.Старостин.*

[6] Лат. ultio 'месть' — производное от ultus < *ulk-tos, прич. от ulciscor 'мстить'. Дальнейшая этимология не вполне надежна (считается однокорневым с ulcus 'опухоль, нагноение', т.е. 'мстить' < 'копить злобу, яд (гной) против кого-либо', см. WP 1, 160; Walde 2, 810). В любом случае лат. ulc- не может иметь отношения к ulter 'по ту сторону' — *С.А.Старостин.*

Лекция XXVIII

[1] *Котляревский А.А.* Сочинения. Т 3. СПб., 1891 (ОРЯС. Т 49), гл. jus manium; *Снегирев И.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Т 1. М., 1837, с. 67, 147; *Сахаров И.П.* Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. Т. 1—4. СПб., 1841—1849.

[2] Греч. λύσσα 'бешенство' < *lut-i-ā, и.-е. *leut- 'бешеный' (ср. слав. *ljutъ и др., см. WP 2, 415). К *leu- 'отделять' (откуда греч. λύσις и λύτρον) эта основа вряд ли имеет отношение. — *С.А.Старостин.* Сопоставление λύσις и λύτρον поддерживает Буазак (*Boisacq E.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Heidelberg, 1923, с. 593). Фриск (Frisk 1, 147) считает, что Λύσσα может быть женским родом от λύκος — «волк», однако слово не имеет общепринятой этимологии, семантическое же связывание λύσις и богини экстатического безумия облегчается прозвищем Диониса Λύσιος (Освободитель).

[3] Лев. 21, 9.

[4] Внешнее сходство оказывается весьма обманчивым. Приводимые Фрейденберг греческие слова разбиваются реально на следующие этимологические группы:

1) ἥλιος, эолийское ἀέλιος < *sāwelio-s 'солнце' (др.-инд. sūrya- и т.п. см. Frisk 1, 631).

2) ἁλίη '(народное) собрание', ἁλής, эолийское ἀολλής 'собравшийся' *a-wol-n- (< *n-wol-n-), к греч. εἴλω < *wel-w-, см. Frisk 1, 71—72.

3) ἅλς 'соль' < и.-е. *sal-, ср. слав. *soljь и т.п., см. там же, 78—79.

4) ἀλέω 'молоть' < и.-е. *al- с тем же значением, ср. арм. ałam и др. см. там же, 70.

5) ἁλίσκομαι 'быть плененным, убитым, уличенным' < *wal-isk- (диалектные формы имеют дигамму), обычно возводимое к *wel- 'разрывать, грабить' (лат. vellō, гот. wilwan и др., см. там же, 74). — *С.А.Старостин.*

Образ и понятие

I. Объяснение к теме

[1] Работы по классической филологии, рассматривающие роль мифологических представлений в становлении собственно поэтического языка, стали появляться в десятилетие после смерти О.М.Фрейденберг. См. например: *Тахо-Годи А.А.* Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера. — Вопросы античной литературы и классической филологии. М. 1966, с. 45—59; *она же.* Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера. — Античность и современность. М. 1972, с. 196 и сл. см. также некоторые соображения о мифологической реальности того, что стало в литературе поэтической метафорой, в книге Ллойда (*Lloyd G.E.* Polarity and Analogy. Cambridge, 1966, с. 182 и сл.); Снелл указывает на связь архаического эпитета и сравнения с метафорическими образами, выросшими из мифа (*Snell B.* Die Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955, с. 260 и сл.); ср. также: *Blumenberg H.* Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn, 1960; *Newiger H.-J.* Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München, 1957, и др.

II. Метафора

[1] Из современников О.М.Фрейденберг метафорой как одной из исторических форм человеческого сознания и превращением мифологической метафоры в поэтическую занимался И.Г.Франк-Каменецкий, чьи работы разбросаны по различным малодоступным изданиям и сегодня почти не используются. Остановимся поэтому на некоторых положениях Франк-Каменецкого, высказанных в статье «К вопросу о развитии поэтической метафоры» (Советское языкознание. Т 1. Л. 1935), которые во многих отношениях корреспондируют с мыслями О.М.Фрейденберг, развиваемыми в данной главе.

Если поэт берет метафору из поэтической традиции, что особенно ясно для древней поэзии, но, с другой стороны, поэтическая традиция как таковая создается самими же поэтами, то, по мнению Франк-Каменецкого, для исследователя метафоры, чтобы выйти из этого порочного круга, необходимо видеть генезис метафоры вне собственно поэтического творчества. Общим для поэтической метафоры и мифологического образа является познание конкретного через конкретное. Мифологический образ дает примитивное, нерасчлененное восприятие мира в единичном и особенном, он является познавательной категорией, которая совмещает черты всеобщности и конкретности. Однако Франк-Каменецкий не считает, что поиски генезиса поэтической метафоры в той же нерасчлененной «идеологии», из которой выводится и мифология, делают миф непосредственным источником поэтического творчества. «Тенденция развития поэтического образа диаметрально противоположна мифотворчеству. Но обе отрасли на первых порах развивались в тесном переплетении: поэзия берет сырой материал у мифа, мифология обнаруживает элементы поэтического творчества в процессе переоформления традиционных воззрений. В мифе дуализм фантастического и реалистического мировосприятия находит выражение не в противоположности двух миросозерцаний, а в противопоставлении двух пространственно отграниченных миров, которые признаются оба реальными» (с. 142). Этот параллелизм реального и иллюзорного (с нашей точки зрения) миров и перенесение в «иллюзорный» мир характеров и ситуаций, заимствованных из реальной действительности, в рационалистической интерпретации традиционных воззрений содержит в себе, по мнению Франк-Каменецкого, возможность использования образов и соотношений мифа для целей художественного воспроизведения реальной действительности. Здесь же высказывается и тезис, доказательству которого посвящена «Поэтика сюжета и жанра» (Л. 1936; 2-е изд. М. 1997; далее — ссылки на страницы 1-го и 2-го изд. даются через косую черту) О.М.Фрейденберг: то, что есть содержание на мифологической почве, становится формой поэтического содержания. Автор делает, впрочем, очень существенную оговорку: «Не следует упускать из виду, что изменение содержания влечет за собой соответствующее изменение формы» (с. 142). Франк-Каменецкий показывает, как антропизация природы, космических явлений в мифотворчестве оказывается основой для художественного воспроизведения реальных характеров и ситуаций поэтическими образами природы как одухотворенной и живой. Но чтобы стать таким художественным средством, антропоморфный образ природы должен лишиться своего «идеологического» содержания и получить его заново в творчестве автора, причем, по мысли Франк-Каменецкого, этот поэтический образ служит выражению идей и обобщений, еще не нашедших себе формулировки в отвлеченном понятии. Мысль эта не вполне развита автором; в частности, трудно понять, имеет ли он в виду известное «опережение» художественной практикой развития научных идей в самом общем плане, или же, по его мнению, «идеи», «обобщения» получают сначала образное выражение как «низшее» по отношению к формулировке в отвлеченном понятии. Франк-Каменецкий считает, впрочем, что познавательная функция образа, который предваряет и подготавливает становление отвлеченных понятий, в какой-то степени имеет место и в мифотворчестве.

[2] Из защитников «интеллектуализма» первобытного мышления, отрицающих его «эмоциональный» характер, наиболее известен К.Леви-Стросс, заявивший в своей программной статье «Структура мифов»: «Следовало, несомненно, расширить рамки нашей логики, чтобы включить в них умственные операции, хотя с виду и отличные от наших, но также входящие в сферу интеллектуального. Вместо же этого их пытались сводить к бесформенным и невыразимым чувствам» (*Леви-Стросс К.* Структура мифов. — Вопросы философии. 1970, № 7,

с. 152). Мифологическое творчество, по Леви-Строссу, относительно независимо от влияния других форм племенной жизнедеятельности и поэтому адекватно отражает «анатомию ума», ментальные структуры, которые сами по себе не содержат ничего мифологического. «Логика мифического мышления кажется нам столь же взыскательной, как и логика, на которой основывается позитивное мышление, и, в сущности, мало от нее отличается. Ибо различия в меньшей мере касаются интеллектуальных операций, чем природы вещей, над которыми производятся эти операции... (Структура мифов, с. 164). Хотя О.М.Фрейденберг постоянно говорит об отличии первобытного (до-формальнологического) мышления от «понятийного» и отвлеченного, о моменте разрыва, непрерывность и единство человеческого мышления подчеркиваются ученым при анализе построения понятия посредством образа.

[3] В «Поэтике сюжета и жанра» (с. 21/23) Фрейденберг называет основателем «полисемантизма» Германа Узенера.

[4] Здесь нет прямой цитаты; сама эта мысль в том или ином виде многократно высказывалась у Потебни, ср. например: *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. — *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М. 1976, с. 428—429.

[5] Слова νόμος — «закон» и νομός — «пастбище» отличаются просодически, но являются производными от одного и того же глагола νέμω. Подробнее о семантике этих слов см. примеч. 29 к гл. IV («Мим»).

[6] Муки (в том числе любовные) именуются «родильными болями» (ὠδῖνες) у трагиков: Aesch. Sup. 770; Soph. Trach. 42; 325; Aj. 794; у Платона наряду с переносом «родильных мук» на страдания вообше (Rp 395 e 2; 407 c 58; Tim. 84 e 5; 86 c 6) многократно встречается образ метафорических родильных мук в связи с сократовской темой майевтики и духовных родин (Theaet. 148 e 6; 151 a 6—8; 210 b 4; Phdr. 251 e 5; Rp 490 b 7).

[7] Имеется в виду лат. illusio — «насмешка, осмеяние» от illudere — «насмехаться, разыгрывать».

[8] Об ἀπάτη — «обмане» см. гл. VII, 6 («Эстетические проблемы») и наше примеч. 2.

[9] Прежде всего это относится к Демокриту, согласно учению которого не только непосредственное зрение есть результат истечения образов (εἴδωλα) предметов, которые в виде воздушных «отпечатков» проникают в глаза, но и сновидения, и вообще то, что «представляется», — это результат вторжения отпечатков (τύποι) образов через тело в душу (см.: № 428—442, 467—476, 478. *Лурье С.Я.* Демокрит. Тексты, перевод, исследования. Л., 1970). Термин φαντασία едва ли может быть с уверенностью приписан самому Демокриту, но эпикурейцы, следовавшие здесь за Демокритом, соединяли его аутентичный термин εἴδωλον с *фантасией*, говоря об εἰδώλων φαντασίαι — «представлениях образов» и приравнивая к Демокритовым «образам-отпечаткам» διανοητικαὶ φαντασίαι (Cic. Epist. ad fam. XV, 16, 1 = Dem. 118 A Diels). Значение слова φαντασία начинает приближаться к «воображению» лишь в поздней античности. У Платона это «ощущение» или «кажимость», «иллюзия» (Theaet. 152 e; 161 e; Rp 382 e), и только в «Софисте» (264 a и сл.) фантастическое подражание, т.е. субъективно искаженное, противопоставлено икастическому, т.е. копиистически точному, и *фантасия* находится в эстетическом контексте. У Аристотеля φαντασία целиком в сфере психологии (De anim. 428 b 10 и сл. 431 b 2 и сл. и др.), хотя воздействие воображения и сравнивается с воздействием образов искусства (427 b 21 и сл.); для псевдо-Лонгина (De sublim. 15, 1) φαντασία — это зрительные образы, придающие «наглядность» словесному произведению. И только у Филострата Флавия (VA VI, 19) φαντασία противопоставляется подражанию (мимесису) и может переводиться как «художественное воображение», хотя все еще не равна европейской «фантазии» (см. *Birmellin E.* Die Kunsttheoretischen Gedanken in

Philostrats Apollonios. — Philologus. 1933. Bd 88, H. 2, 4; *Тахо-Годи А.А.* Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. — Эстетика и искусство. М. 1966, с. 47—53).

[10] Специфику античного идеализма, в центре внимания которого находится учение о чувственном космосе, «материалистичность» античного «идеализма» и «идеалистичность» античного «материализма», акцентировал в своих многочисленных трудах проф. А. Ф. Лосев.

[11] Soph. Antig. 241—242: Εὖ γε στοχάζῃ κἀποφράγνυσαι κύκλῳ //τὸ πρᾶγμα· δηλοῖς δ' ὥς τι σημαίνων νέον.

[12] Soph. Antig. 232: χοὔτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά.

[13] Od. XV, 329, XVII, 565: τῶν ὕβρις τε βίη τε σιδήρεον οὐρανὸν ἵκει; в «Илиаде» небо именуется также и медным, см. Il. XVII, 424—425: σιδήρειος δ' ὀρυμαγδὸς // χάλκεον οὐρανὸν ἷκε δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο.

[14] «Железное сердце» — это также «железные дух и печень», см. Il. XXII, 357: ἦ γὰρ σοί γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός; XXIV, 205, XXIV, 521. σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ; Od. IV, 293: οὐδ' εἴ οἱ κραδίη γε σιδηρέη ἔνδοθεν ἦεν.

[15] Aesch. Pers. 821—822: ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν //ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾷ θέρος.

[16] Aesch. Sup. 1004—1005: πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον //τόξευμ' ἔπεμψεν.

[17] Aesch. Sup. 1006—1007: πρός ταῦτα μὴ πάθωμεν ὧν πολὺς πόνος //πολὺς δὲ πόντος οὕνεκ' ἠρόθη δορί.

[18] Ошибка памяти, это выражение не Софокла, а Эсхила — см. Aesch. Eum. 941: μηδ' ἄκαρπος αἰανὴς ἐφερπέτω νόσος.

[19] Aesch. Sup. 470—471: ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὔπορον //τόδ' ἐσβέβηκα.

[20] Гомеровским сравнениям посвящена одна из наиболее известных среди опубликованных статей автора: Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ Секция филол. наук. Л., 1946, с. 101—113, и часть неопубликованной монографии «Гомеровские этюды» (1941—1949).

[21] Il. XIV, 394; 396; 398; 400; пер. Н. Гнедича.

[22] Il. XVII, 20 и сл.; пер. Н. Гнедича.

[23] Il. XVII, 61—69.

[24] Имеется в виду роман Евстафия Макремволита «Повесть об Исминии и Исмине»: «Приникнув к деве, как к виноградной лозе, и давя ртом еще неспелые ягоды, я пил нектар, который выжимают Эроты; я выжимал его пальцами и пил губами, чтобы он весь до капли, как в сосуд, влился в мою душу, столь ненасытным я был виноградарем» (V, 19; пер. С.В.Поляковой).

[25] В одном из экскурсов к «Семантике композиции „Трудов и дней“ Гезиода» (рукопись), под названием «„Эйрена“ Аристофана», О.М.Фрейденберг исследует метафору брака как сбора винограда, развернутую в сюжете комедии «Мир» («Эйрена»): это женитьба Трюгея, т.е. жнеца зрелых плодов, особенно винограда (от глагола τρυγᾶν — «собирать виноград или другие плоды», Sch. Ar. Pax 60; 190; Diom. 487), на Опоре, т.е. поре зрелых плодов, на урожайной осени, на самих этих плодах. «Замечателен в этом отношении гименей, который поется на свадьбе Трюгея и Опоры. Здесь два мотива: один — в колядке, где призывается обилие ячменя, смокв, вина и деторождений; другой — в самом гименее, где невеста метафоризируется как смоква, жених как собиратель, как жнец спелых плодов (Ar. Pax 1320 и сл. 1336 и сл. Так и у Сафо „сладкое яблоко“ означало невесту, а жених — жнец яблок (Diehl, Anth. L. Gr. Fr. 116)» (см.: *Фрейденберг О.М.* «Эйрена» Аристофана. Публ. и введ. Н.В.Брагинской. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. 1988, с. 225 и примеч. 11). Брачное соединение метафоризируется как жатвой винограда, так и процеживанием вина (ст. 1349 и 1084—1087). «Все эти остроты

состоят из терминов, связанных с виноделием, но применимых и к плодородию; в поэтике речи у Аристофана самые двусмысленности подсказаны исконным двойственно-единичным смыслом земледельческого образа, но этот смысл давно забыт и Аристофаном, так сказать, переосмыслен; его пикантность в том, что ему заново придается то значение, которое у него и было с самого начала,— лишь в новой установке» (там же, с. 226).

[26] См. CAF II, fr. 241 Kock, ср. AP XIV, 110.

[27] Il. XVII, 61—69.

[28] Евгений Онегин. VI, 22, 9.

[29] Hym. Apoll. Del. 156; 162—163.

[30] Il. V, 725; имеется в виду перевод Н. Гнедича.

[31] θαῦμα — «чудо», θέα — «зрелище», «взгляд», θέαμα — «зрелище».

[32] θαῦμ' ἰδεῖν (ἰδέσθαι) см. Il. V, 725; X, 439; XVIII, 83; 377; Od. VI, 306; VII, 45; VIII, 366; XIII, 108; Hym. Aphr. 90; Hym. Dem. 427; ср. Il. XV, 286; XXI, 344; XXII, 54; Od. III, 373; IV, 44; VII, 145; XIII, 157; XIX, 30; XXIV, 370; Hym. Herm. 219; 414; Hym. Aphr. 205.

[33] Il. XI, 628—633; пер. Н.Гнедича.

[34] Il. XI, 639—640; пер. Н.Гнедича.

[35] На этой идее, восходящей к Узенеру, строились многие догадки о семантике имен персонажей греческого романа, приведшие к идее восточного мифологического субстрата в диссертации Фрейденберг «Происхождение греческого романа». В «Поэтике сюжета и жанра» тавтологичность разноморфных обозначений «героя» формулировалась так: ...внутренний характер персонажа выражается при посредстве внешних, физических черт; это эпитетность, наречение героя постоянным, присущим ему обозначением, так сказать — маска его постоянных свойств. Однако эпитет, сопутствующий герою, при анализе оказывается тем же его именем, т.е. той же его сущностью, лишь перешедшей с имени существительного на роль определяющего его имени прилагательного. Так, солнце быстро, зной свиреп, огонь изобретателен, — потому что одна метафора равнозначна другой; из этих тавтологических черт создается характер героя, причем он складывается из того самого, что представляет собой образ, инкарнированный в данном герое» (с. 245/220).

[36] Soph. Trach. 94—96: αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα //τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον //Ἅλιον.

[37] Soph. Oed. Col. 685: χρυσαυγὴς κρόκος; 685—686: ἄυπνοι κρῆναι.

[38] Soph. Oed. Col. 685—686: Κηφισοῦ νομάδες ῥεέθρων.

[39] Il. XVIII, 577: χρύσειοι δὲ νομῆες.

[40] Il. XVIII, 417: ἀμφίπολοι... χρύσειαι ζωῇσι νεήνισιν εἰοικυῖαι.

[41] Hes. Opp. 109: Χρύσεον γένος μερόπων ἀνθρώπων.

[42] Eur. IT 1095: ἐγώ... ἄπτερος ὄρνις.

[43] Il. XI, 633: δέπας... χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον.

[44] Il. XI, 628: τράπεζαν καλὴν κυανόπεζαν ἐΰξοον.

[45] Il. XI, 632: δέπας περικαλλές.

[46] «Ровный, или равный, со всех сторон» (πάντοσε ἴση, πάντοσ' ἐΐση) означает «круглый». Это одна из формул «Илиады»: III, 347; VII, 250; XI, 61; 434; XII, 294; XIII, 157; 160; 405; 803; XVII, 7; 43; 517; XXIII, 818.

[47] Il. II, 446: αἰγίδ' ἔχουσ' ἐρίτιμον ἀγήρων ἀθανάτην τε.

[48] Il. XI, 24—28; пер. Н.Гнедича.

[49] Il. XI, 29—33; пер. Н.Гнедича.

[50] Il. XI, 36: Γοργὼ βλοσυρῶπις... δεινὸν δερκομένη; 39—40: κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δέ οἱ ἦσαν //τρεῖς ἀμφιστρεφέες ἑνὸς αὐχένος ἐκπεφυυῖαι.

[51] Il. XI, 632—635.

[52] Eur. Med. 319.

[53] В машинном греческом индексе (TLG) производных с этим корнем немногим более двухсот. См., например: Aesch. Eum. 705; Eur. Andr. 689; 728, Or. 1198; Ar. Eqq. 706, Vesp. 455; 501; 1105, Thesm. 466; CAF I, Eupol. Fr. 120, 1 Kock = FCG II.1 Dem. Fr. 20, 1 Meinecke; CAF I, Phryn. Fr. 18, 3 Kock = FCG II. 1 Mon. Fr. 1, 3 Meinecke; CGF Epich. Fr. 281, 1 Kaibel = Fr. 42, 2 Diels—Kranz[6]; CAF III Men. Fr. 95, 3 Kock = FCG IV Fr. 1113, 1 Meinecke; Men. Georg. Fr. 3, 3 Sandbach, 1972; CAF III, Adespota Fr. 400, 2 Kock = FCG IV, Adespota Fr. 174, 2 Meinecke.

[54] Il. XVIII, 396: κυνῶπις.

[55] Il. III, 180 и Od. IV, 145.

[56] Aesch. Ch. 621.

[57] Od. XI, 424.

[58] Page PMG. Fr. 15.

[59] Page PMG. Fr. 31.

[60] Page PMG. Fr. 72.

[61] Ol. XI, 3.

[62] Ol. VI, 97

[63] Ol. VI, 83.

[64] Isth. V, 50.

III. Происхождение наррации

[1] Ф.Ф.Зелинский в работе «О дорийском и ионийском стилях в древней аттической комедии» (СПб. 1885) показал, что в греческой драме существуют два рода композиции — эписодическая и эпирречатическая. Трагедия компонована по схеме первой, комедия — последней, однако антагонизм двух схем, соответственно дорийского и ионийского происхождения, проходит через всю историю зрелого драматического искусства. В соответствии с дорическим и ионическим «стилями», по Зелинскому, различаются метрика и мелос, миф, связанный с доризмом, и «светское повествование», связанное с ионизмом, культовая авлетика и светская кифаристика. В европейскую науку эти идеи вошли благодаря книгам: *Zielinski F.F.* Die Gliederung der altattischen Komödie. Lpz. 1885; ***он же.*** Die Märchenkomödie in Athen. Petersburg, 1885.

[2] Неопределенность границы стиха и прозы показывал Б.В.Томашевский (Стих и язык. Филологические очерки. Л. 1959); Ю. М. Лотман считает «прозу» исторически более сложным способом организации художественного текста (Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Введение, теория стиха. Тарту, 1964, с. 49—60; *он же.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 120—132; *он же.* Анализ поэтического текста. Л. 1972, с. 23—33); И.С.Брагинский (О возникновении различия поэзии и прозы. — *Брагинский И.С.* Проблемы востоковедения. М. 1974, с. 150 и сл.) выделяет типовые модели литературной речи, которой с древнейших времен свойственна организованность и нормативность; первая модель тяготеет к логико-грамматической членимости, средняя — к «новеллистической», с увеличенным числом требований, предъявляемых к членимости, и третья — с ярко выраженной, строгой, сквозной организацией, тот тип, из которого развивается поэзия. Л.Саука (Оппозиции песня—повествование, стих—проза в фольклоре. — Проблемы фольклора. М. 1975) предлагает для изучения данной проблемы применять теорию чешского лингвиста и стиховеда И.Грабака о «признаковости—беспризнаковости» языковых явлений (с. 182).

[3] Сиракузскому тиранну Гиерону, чья колесница победила на Олимпиаде в 476 г до н.э. Пиндар посвящает первую Олимпийскую песнь, однако рассказывает в этой оде миф о Пелопсе, основателе самих Олимпийских игр; Киренскому царю Аркесилаю посвящены Четвертая и Пятая Пифийские песни; в первой

Пиндар повествует о Пелии, Ясоне и походе аргонавтов, отталкиваясь от места состязания; во второй передает легенду о колонизации Ливии Баттом, основателем династии киренских царей, т.е. отталкивается от рода победителя. Но кроме метонимической связи он вводит и метафорическую связь героя эпиникия и героев мифов. Так, в Четвертой Пифийской песне дважды дан мотив примирения мифологических героев, чтобы в конце возник мотив примирения героя с его врагом в реальности.

[4] Il. IX, 543 и сл.

[5] Pyth. II.

[6] Eur. Med. 1282 и сл.

[7] Il. XVII, 755—757; пер. Н. Гнедича.

[8] Od. XIII, 344.

[9] Od. XIII, 352.

[10] Od. XX, 351—357

[11] См. Plat. Rp X, 13—16. У Лукиана в «Правдивой истории» герои рассказывают о посещении Островов блаженных (2, 6); в «Любителе лжи» (22 и сл.) приводится несколько рассказов участников диалога о созерцании и посещении Аида.

[12] Слово διήγησις непосредственно связано с глаголом διηγέομαι, а не διάγω; но эти глаголы близки и этимологически и по значению.

[13] Имеется в виду третья сатира.

[14] В «Эфиопике» повествование начинается со сцены, смысл которой непонятен ни читателю, ни «представляющим» его внутри текста персонажам, наблюдающим эту сцену. Сложную конструкцию вложенных друг в друга рассказов, при которой объяснение начальной сцены дается в рассказе, спрятанном далеко в глубине романа, оценил и описал Михаил Пселл: «Начало этого произведения похоже на свернувшихся змей. Они, спрятав голову внутрь клубка, выставляют наружу остальное тело. И в этой книге вступление к рассказу находится внутри, а середина становится как бы началом» (см.. *Jacobs Fr.* Achillis Tatii Alexandrini de Leucippes et Clitophontis amoribus libri octo. Lpz., 1821, с. CX, 1 и сл.).

[15] Речь идет о родстве термина σκόλιον — «круговая, застольная песнь», и σκολιός — 1) «кривой», 2) «неправедный», 3) «лживый».

[16] Lobel—Page, fr.1.

[17] Il. IX, 430—605.

IV Мим

[1] Il. VIII, 555—559, ср. XVI, 297—301; пер. И.Гнедича.

[2] Il. XI, 62—66; пер. Н.Гнедича.

[3] Il. V, 854—867.

[4] Il. XVIII, 211—212.

[5] См. Il. XVIII, 205—209.

[6] Il. XIX, 374—377; 379—381; пер. Н.Гнедича.

[7] Il. XVII, 366—373; пер. Н.Гнедича.

[8] Il. XV, 668—671; пер. Н.Гнедича.

[9] Od. V, 391—393; пер. В.Жуковского.

[10] Il. XIV, 157—158.

[11] Il. XIV, 293.

[12] Il. XIX, 18—19; I, 198.

[13] Il. IV, 75—79.

[14] Il. XXIV, 482—483.

[15] Od. X, 180.

[16] Il. XIII, 13—14.

[17] Od. VII, 134.

[18] Od. VII, 144—145.

[19] Il. IV, 104.

[20] Il. XXI, 604.

[21] «Делатель чудес», θαυματοποιός, т.е. фокусник и кудесник; Ксенофон и его ученик в магическом искусстве Кратисфен Флиасий, т.е. житель аттического дема Флии, упоминаются у Афинея (Athen. I, 19 e).

[22] Эту номенклатуру низовых лицедеев, типы которых восходят к глубокой архаике, сохраняют поздние, часто римские источники; см. *ареталог* — Philodem. Po. 5, 1425, 9; SIG 1133; Suet. Aug. 74; Juv. 15, 16; Auson. Epist. 13; ср.; Manetho (Astron.) 4, 447; *этолог* встречается как термин у Афинея (1, 20 a), а также: Suet. Gramm. 4, 20; Cic. De orat. 2, 59, 242; см. *этология* — Posidon. apud: Sen. Epist. 9, 5, 65; Quint. Inst. I, 9, 3; лаконские *дикелисты* (*дикеликты*) встречаются у Плутарха (Ages. 21, 2) и Афинея (Athen. XIV, 621 e); *флиаки* и *флиакографы,* за исключением эллинистической эпиграммы Носсиды о Ринфоне (AP VII, 414), также упоминаются только поздними авторами-эрудитами — Афинеем, Гесихием, Евстафием, в Лексиконе Суда и у Стефана Византийского.

[23] Cic. De orat. 2, 59, 242: «Если подражание преступает меру, доходя до непристойности, то это уже дело мимов и этологов» (mimorum est enim et ethologorum, si nimia est imitatio sicut obscenitas).

[24] Фрейденберг опирается здесь на известный труд Рейценштейна: *Reitzenstein R.* Hellenistische Wundererzählungen. Lpz. 1906.

[25] Od. XIX, 124.

[26] «Звездоокое тело неба» (ἀστερωπὸν οὐρανοῦ δέμας) — выражение из трагедии философа и поэта V в. до н.э. Крития: 19, 33; 25, 48 (*Snell B.* Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. 1. Göttingen, 1971); в орфической поэме «Литика» есть выражение «густого леса тело» (238: λασίης ὕλης δέμας).

[27] См. Il. XI, 596: δέμας πυρὸς αἰθομένοιο — букв. «телом огня горящего», т.е. подобно горящему огню; ср. Il. XVII, 366.

[28] Od. VII, 63—66; 146.

[29] Разброс значений слов производных от νέμω интересовал многих лингвистов (см. Frisk 2, 303). Согласно Бенвенисту (*Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М. 1995, с. 72), Фриску (Frisk l.l) и Шантрену (Chantraine 2, 742), греческий глагол νέμω означает «распределять» и «наделять по обычаю или принятым образом», а также «пасти»; в среднем залоге — «получать свою долю, кормиться»; отсюда значения «получать выгоду» или «обитать, населять». Значение «иметь в качестве своей доли, обитать, управлять» возможны и для активной формы глагола из-за амбивалентности корня; ср нем. nehmen — «брать», готт. niman — «брать полагающееся по закону». Активная форма глагола получает два специфических значения: «пасти» от «использовать выделенную часть» и «верить», «признавать верным» — от «соглашаться с общепринятым». Таким образом, νόμος — «закон» или, точнее, «наделение в соответствии с обычным правом». Соответственно νομή — «прокорм, пастбище», νομός — «выпас, место пребывания, область», а абстрактное существительное νόμος — «закон, обычай, то, что отвечает принятому правилу», так сказать, «надел» как средний член между «пастбищем» и «законом»; от «закона, правила» происходит музыкальный технический термин «лад»; см.. *Laroche M.E.* Histoire de la racine *nem-* en grec ancien. P., 1949.

[30] Шантрен (Chantraine 2. 407—408) представляет себе историю слова аналогичным образом: первоначальное значение у Гомера и поэтов «место обитания», «нора» или «логово» животных. Начиная с Гесиода и Пиндара — «обыкновение», «обычай», «характер». См.. *Schmidt Joh.* Ethos. Beiträge zum antiken Wertempfindung. Bonn, 1944.

[31] Hes. Opp. 276—279: τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων, // χθύσι μὲν καὶ θηρσὶ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς // ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς // ἀνθρώποισι δ' ἔδωκε δίκην...

[32] Фрейденберг опирается здесь на определения этих «характеров», или «этосов», у Аристотеля (Eth. Nic. 1108 a 21 и сл. 1127 a 21 и сл.) и Теофраста (Char. 1 и 23). Однако она не считает, что философские описания характеров имели целью, как это считалось со времен гуманистического комментатора «Характеров» Казабона, объяснить комедийные маски. Комическая маска на сцене и характер, понятый как порок, в философии, по Фрейденберг, не зависят друг от друга, а возникают параллельно в силу характерного видения «реального» как дурного и низменного. Ср. об эйроне: *Ribbeck O.* Über den Begriff des εἴρων. — Rheinische Museum für Philologie. 1876, Bd 31, об аладзоне: *он же.* 'Αλαζών. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechischen-römischen Komödie. Lpz. 1882; о бомолохе: *Süss W* De personarum antiquae comoediae usu atque origine. B., 1905; *он же.* Zur Komposition der altattischen Komödie. — Rheinische Museum für Philologie. 1908, Bd 63; ср. о маске льстеца: *Ribbeck O.* Kolax. — ASGW 1884, Bd 9.

[33] Plut. Ages. 21, Apophth. Lac. 212 F (δεικηλίκτας), ср. Athen. XIV, 621 e.

[34] Термины образованы от δείκνυμι — «показывать».

[35] Plut. Lyc. 19, 2, 4; Reg. apophth. 191 E 2; Apophth. Lac. 216 C 5; De fac. in orb. 924 C 10.

[36] См.. Hesych. s. δίκηλον, ἄγαλμα, ἀνδρίαντα, ἐκτύπωμα, εἴδωλον, μίμημα ἀνδρίας, ζώδιον, φάσμα, ὄψις; s.v. δεικηλισταί· μιμηταὶ παρὰ Λάκωσι.

[37] См. выше, примеч. 33. «Мимист» — термин Фрейденберг, Плутарх говорит о мимах (μῖμοι).

[38] *Creuzer Fr* Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 3. Aufl. Bd 4, H. 3. Lpz. 1843, c. 487 и сл., 497 и сл.

[39] О страстях Озириса см. Herodot. II, 171; о таинствах в Саисе — II, 62—63.

[40] См. Plut. Fr. 178 Sandbach, 1967 (= Stob. IV, 52, 49); Procl. Comm. in Plat. Alcib. 1, 39; 61, Comm. in Theol. III, 18; см.: *Новосадский Н.И.* Елевзинские мистерии. СПб., 1887, с. 97 и сл.

[41] Il. XXI, 536—538: «изготовили свет» — τεῦξαν φάος.

[42] См.. *Фрейденберг О.М.* Этюды по семантологии литературных форм. 1. ΠΑΡΑΚΛΑΥΣΙΘΥΡΟΝ. Публ. Н.В.Брагинской. — Лотмановский сборник. 1. М., 1995, с. 704—713.

[43] См. об этом подробнее: *Фрейденберг О.М.* Паллиата. [Эксцерпты]. — *Фрейдеберг О.М.* Миф и театр. М. 1988, с. 36 и сл.; *она же.* Паллиата. Глава 21. Публ. Н.В.Брагинской. — Лотмановский сборник. 1. М. 1995, с. 714—718.

[44] См. Rp 363 c. Платон здесь иронизирует над орфическими представлениями о загробной жизни: «Согласно этому учению, когда те [праведники] сойдут в Аид, их укладывают на ложе, устраивают пирушку для этих благочестивых людей и делают так, что они проводят все остальное время уже в опьянении, с венками на голове...» (пер. А. Н. Егунова).

[45] Эти слова — «[подражание] действующих [на сцене], а не [подражание] при помощи рассказывания» — входят в «определение трагедии» из «Поэтики» (1449 b 26).

[46] Plat. Symp. 201 d.

[47] О том, что античные авторы, прежде всего лирики (Сафо), «оказываются в предании олицетворением тех жанров, в которых сложены их произведения», Фрейденберг писала в монографии «Сафо». Эротичность сафической лирики «требовала» легенды об одержимости Сафо эросом и т.д.

[48] См. наст. изд. начало гл. VI («О древней комедии»).

[49] Sud. s.v. 'Ρίνθων Ταραντῖνος, κωμικός, ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης ἱλαροτραγῳδίας, ὅ ἐστι φλυακογραφία.

[50] Иоанн Лид (De mag. I, 41) сообщает, что Ринфон писал свои произведения гексаметром и отсюда гексаметр — в сатире Луцилия. Ирмшер (*Irmscher J.* Römische Satire und byzantinische Satire. — Römische Satire. Rostock, 1966 (WZUR. 1966, Jg 15, H. 4/5, 1966, с. 441—446) подробно анализирует это свидетельство, демонстрируя «своеобразные» представления о жанрах в античной поэтике, в частности приравнивание греческой комедии и римской сатиры и перенос понятий «древняя» и «новая» комедия на сатиру, которая получает тем самым своего «Аристофана» и своего «Менандра». Персия Иоанн Лид называет подражателем мимографа Софрона, а Ринфона — пифагорейцем. Сохранилось немало свидетельств тому, что комедиографа относят к философам, как, например, Филистиона ставили в один ряд с древними мудрецами, с Платоном, Аристотелем и др. (Marc. Diac. V Porph. 86; Georg. Mon. 110, 340 A Migne и др.), а философа (чаще всего Сократа) — с шутом, шарлатаном, кудесником (см. наст. изд. гл. V («Экскурс в философию») и VI («О древней комедии»); ср. *Reich H.* Der Mimus. Ein litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch. Bd I. B. 1903, гл. V. Sokrates der Ethologe und Platos ethologisch-mimische Kunst). Эта «странная» традиция важна в связи со спорным и неясным до сих пор вопросом о происхождении римской сатиры. Квинтилиан (Inst. X, 1, 93—95) называет сатиру целиком римским жанром, однако принять это определение (satura tota nostra est) можно только как характеристику результата переработки фольклорных источников и греческих заимствований в нечто особое, к своим источникам несводимое, а не как характеристику «чистоты» римского происхождения. Работа Пивонки (*Piwonka M.P* Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie. Frankfurt am Main, 1949) показывает, что до Луцилия сатуры писал Энний, назвавший так свой сборник стихотворений, написанных разными размерами и на различные философские и житейские темы. Энний и Луцилий наследовали эллинистической традиции сочинений пестрого, смешанного содержания, образцом которого служили «Ямбы» Каллимаха. Древние связывали сатиру то с античной комедией, то с кинической диатрибой, сохраняя параллелизм философии и комедии, сказавшийся на отнесении Ринфона к пифагорейцам. Как известно, прямым заимствованием из Греции является Мениппова сатура у Варрона, Сенеки и Петрония. Вопрос о римской драматической фольклорной сатуре — самый сложный и запутанный (см.: *Gerhard G.A.* Satura und satyroi. — Philologus. 1918, Bd 75, с. 247—273; *Ullman B.* Dramatic 'Satura' — Classical Philology. 1914, vol. 9, с. 1—23; *Weinreich O.* Zur römischen Satire. — Hermes. 1916, Bd 51, с. 386—414; *Müller F.* Zur Geschichte der römischen Satire. — Philologus. 1923, Bd 78, с. 230—280; *Piganiol M.* Recherches sur les jeux romains. Strassburg, 1923; *Boyancé P.* A propos de la 'satura' dramatique. — Revue des études anciennes. 1932, vol. 34, с. 11—25; *Hering W* Satura und Hyporchem (Einige Gedanken zu Livius VII, 2). — Römische Satire. Rostock, 1966 (WZUR. 1966, Jg 15, H. 4/5). Основанием для ее выделения (а существование драматической сатуры могло бы объяснить сопоставления сатиры и греческих драматических жанров) служит 2-я гл. книги VII «Истории» Ливия, где сатурой именуются начала театра — импровизированные диалогические музыкальные сценки, фольклорное представление шуточного характера.

[51] См. выше, примеч. 39.

[52] Имеется в виду не дошедший до нас сборник скабрезных авантюрных новелл Аристида Милетского.

[53] Имеется в виду неопубликованная монография «Сафо» (1946—1947).

[54] «Елена» — это «Эпиталамий Елены» (Idyll. 18), «Влюбленный» — Idyll. 23, «Беседа» — Idyll. 27 — не принадлежит Феокриту, «Эпиталамий Ахилла и Деидамии» приписывается Биону.

[55] Пастух Дафнис — герой Idyll. 6, 8, 9, 27; Тирсис (Тирсид) — герой Idyll. 1, Батт — Idyll. 4, Коридон — 4 и 5, Меналк — 8, 9 и 27.

[56] См.: Ps.-Theocr. AP VI, 177; Parthen. Amat. Narr. 29; Ael. V h. X, 18; Diod. Sic. 4, 84 (о сицилийском буколе Дафнисе, спутнике охот Артемиды как изобретателе буколической поэзии и музыки); Verg. Ecl. 5, 24—31 (букол Дафнис — учредитель мистерий Вакха); Long. 3, 23 (буколы и козопасы, подобно вакханкам, разрывают нимфу Эхо); Nonn. Dionys. XLIV, 197—198 (о Дионисе, «сообщнике» Артемиды) etc. О слиянии буколических обрядов с мистериями Диониса-быка см.: *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 62, 135—151, 282; *Reitzenstein R.* Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung. Giessen, 1893, с. 193 и сл. о буколах в мистериях Артемиды, с. 215 и сл.

[57] Idyll. 11, 20 и сл.; ср. Ovid. Met. XIII, 750 и сл.

[58] В имени греческой поэтессы Эринны — «весенний» корень (ἐαρινός); Калика («Прекрасная») бросилась со скалы, когда юноша отверг ее любовь; ее именем называлась женская песня (возможно отрывок Стесихора: Page PMG. Fr. 100); Эрифанида («Явление весны»), потеряв возлюбленного Меналка, скиталась, слагая плачи; см. Athen. XIV, 619 c-e.

[59] Схолии к Феокриту сообщают, что на дорическом наречии Сицилии «титир» — сицилийское имя сатира, силена и козла-трагоса: Sch. Theocr. 3, 2; 7, 72 d; хотя козлиный облик самих сатиров сомнителен, в любом случае все они существа миксантропической природы.

[60] Райху принадлежит фундаментальное исследование о миме (*Reich H.* Der Mimus. Ein litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch. B. 1903, где реалистический народный театр противопоставляется идеализму высокого греческого искусства). Это работа написана в традиции исторического описания эволюции явления, в данном случае низовых театральных жанров. Фрейденберг в отличие от Райха говорит о «миме», так сказать, «до-историческом», что, разумеется, не отменяет существования исторических мимодий и мимологий. Вместе с тем высказанная выше мысль о пути через эротическую мимодию к эротическому нарративу с других, историко-эволюционных позиций была высказана тем же Райхом, который писал о создании буколического романа на основе буколического мима (De Alciphronis Longique aetate. Diss. Regimonti, 1894).

[61] Имеются в виду герои средневекового романа о Флоре и Бланшфлере, принце Зелени и принцессе Белом цветке, герой испанского приключенческого романа о Пальмерине Оливском, имевшем много подражаний, и др. См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 229 и сл. / 206 и сл. 277 и сл. / 248 и сл. В трактовке этих сюжетов и «растительных» персонажей Фрейденберг опирается, в частности, на близкую ей работу Сентива: *Saintyves P.* Les contes de Perrault. P., 1923, с. 77, 194 и сл.

[62] Idyll. 2, 119[—120].

[63] Idyll. 2, 127[—128].

[64] Idyll. 2, 131.

[65] Idyll. 2, 133.

[66] CAF I, fr. 67—69 Kock.

[67] Idyll. 15, 83.

[68] Idyll. 15, 80—83.

[69] См. выше, примеч. 39.

[70] Idyll. 15, 84.

[71] См. эмендацию Валькенара: CGF Fr. 10 Kaibel; рукописное чтение θαμένων τὰ Ἴσθμια.

[72] Имеется в виду краткая лемма к «Адониазусам», в которой говорится, что Феокрит переработал мим Софрона.

[73] Athen. VII, 362 b.

V *Экскурс в философию*

[1] Негативное отношение ко времени подразумевает также характерное уже для элеатов негативное отношение к движению и множественности, культивирование единого и покоя, отвечающего вечности или, в крайнем случае, циклическому повтору

[2] Формы глагола φαίνω, -εσθαι, описывающие появление чего-либо светящегося, у Гомера применяются к небесным явлениям, к появлению Эос и наступлению утра: Il. I, 477, VI, 175; VIII, 555; IX, 240; 618; 682; 707; XXII, 27; XXIII, 109; XXIV, 13; 417; 600; 785; Od. II, 1, III, 404; 407; 491, IV, 306; 431, 576; V, 228; VI, 31, VII, 222; VIII, 1, IX, 152; 170; 307, 437; 560; X, 187; XII, 8; 24; 316; XIII, 18; XIV, 266; XV, 189; 396; XVI, 270; XVII, 1, 435; XIX, 428; XXIII, 241, в значении «светить» и «освещать» и о свете, исходящем от огня: Il. II, 455; VIII, 560; XIX, 375; Od. VII, 100; XIX, 37 и др.

Герой часто сравнивается со светилом, являющимся на небе сквозь тучи, сквозь мрак ночи или среди других звезд: Il. XI, 64; XXII, 28; ср. III, 31 Когда Ахилл должен «показаться» троянам, богиня окружает его голову золотым облаком, и блеск от него доходит до неба: Il. XVIII, 198 и сл. Костры троян «являются», как звезды «являются» около месяца в ясную погоду, и тогда «появляются» холмы, высокие горы и долы: Il. VIII, 556 и сл. Божество разгоняет облако, чтобы воссияло солнце и «явилась» битва: Il. XVII, 650; ср. XVI, 299; местность «является» Посейдону, смотрящему с горы: Il. XIII, 13—14, маяк «является» мореходам во мраке: Il. XIX, 375. Этим же глаголом описывается появление бога в каком-либо обличье: Il. XX, 131, Od. VI, 329; VII, 201, XVI, 159; 161, XXIV, 448. По многим контекстам ясно, что явление бога = явлению света или мрака. Так являются-светятся глаза Афины: Il. I, 200; когда внутренность дома Одиссея, оружие и утварь начинают светиться, «являться глазам», как горящий пожар, это означает для Телемаха присутствие бога: Od. XIX, 39 и сл. Арес «является», как «является» мрак тучи: Il. V, 864—867; ср. «явление» грозовой тучи: Il. IV, 278; Od. XVII, 371. Особенно ясна световая природа «явления» божества на примере Зевса, чье «явление» — это блеск молнии в тучах: Il. II, 353; IX, 236; Od. XXI, 413. Φαίνω (φαίνεσθαι) употребляется и для чуда или знамения, которое «являет» божество, или само явление божества и есть знамение: Il. I, 197; II, 308; 318; 324; Od. III, 173; VIII, 112; XV, 168; XVIII, 379; XX, 101, 114; для описания неожиданного, внезапного или долгожданного появления человека, родной страны, земли, берега мореходам, пловцу, путешественнику: Il. VII, 7; XV, 275; Od. VI, 137; IX, 230; 460; XII, 242; 403; XIII, 194; XVI, 181, 410; XVIII, 160; 165; XXIII, 233, и др. ср. XII, 44; XIV, 30; 302; V, 279; VII, 268. Это же слово используется для описания «блеска» тела сквозь доспехи или лохмотья: Il. XXII, 73; Od. XVIII, 68; 74, и др. См. *Mugler Ch.* Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs. Douze siècle de dialogues avec la lumière. P 1964, c. 406—413.

[3] См. *Mugler Ch.* Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs, c. 412.

[4] См. Emped. Fr. 23 B Diels.

[5] См. Legg 959 b; «образ», или «призрак», — εἴδωλον, «сущее каждого из нас» — τὸν ὄντα ἡμῶν ἕκαστον.

[6] В научной литературе «нус» Анаксагора, который часто переводят как «разум» или «ум», трактуется противоположным образом: как духовное начало, в котором, по выражению одного исследователя, присутствует «призрак творца», и как особый вид «самой легкой и тонкой материи» (обзор научной литературы по этому вопросу см. в кн.. *Рожанский И.Д.* Анаксагор. У истоков античной науки. М., 1972, с. 70 и сл.). О.М.Фрейденберг, видимо, склонна понимать

«нус» так, как вторая группа ученых. Однако для самого Анаксагора вещественные и антропоморфные характеристики «нуса» — источника космического развития и закона космообразования — следует рассматривать как наследие донаучной эпохи, свидетельствующее лишь о генезисе понятия и о тенденции мыслить посредством аналогий (см.. *Рожанский И.Д.* Анаксагор, с. 211—213).

[7] Plat. Soph. 246 b.

[8] Аристотель сам уподобляет период силлогизму (см.. Античные теории языка и стиля. Л. 1936, с. 184). Правильнее было бы сказать, что период по своему синтаксису соответствует строю формально-логического, причинно-следственного мышления. Но чаще греческий период отражает антитетирующее мышление без заключения-вывода. Этот круг противоположностей без третьего члена Фрейденберг характеризует как типично фольклорный синтаксис. См.. *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческого фольклорного языка. — Ученые записки ЛГУ Серия филол. наук. 1941, вып. 7, с. 53—55.

VI. О древней комедии

[1] См. о мифологическом, до-комедийном комическом в работе: *Фрейденберг О.М.* Комическое до комедии (к проблеме возникновения категории качества). — *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. Составл., научно-текстол. подготовка, предисл. и примеч. Н.В.Брагинской. М. 1988, с. 74—127

[2] Пародии посвящены две статьи О.М.Фрейденберг: Идея пародии. — Сб. статей в честь С.А.Жебелева. Л. 1926, с. 378—396; Происхождение пародии (1923—1925). — ТЗС. 1973, т. 6, с. 490—497 Круг явлений, которые О.М.Фрейденберг именует «пародией» (исследуемый материал преимущественно обрядовый) в этих статьях и «вульгарным реализмом» в «Поэтике сюжета и жанра», в трудах М.М.Бахтина обозначается как «народная смеховая культура» и «карнавализация литературы». Содержание первых двух терминов почти совпадает, соотношение «вульгарного реализма» и «карнавализации» — более сложного характера. При всей общности направленность М.М.Бахтина и О.М.Фрейденберг была разной. Фрейденберг важно выяснить «первобытную семантику» переворачивания, пародийного дублирования, двойника, «псевда», «призрачного подобия истины», Бахтину — функционирование форм этой «семантики» в развитой культуре, далекой от первобытности.

[3] Имеется в виду известная работа Альбрехта Дитериха, толкующая, в частности, соседство комических и трагических фигур в помпейских росписях и мозаиках: *Dieterich A.* Pulcinella: Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Lpz. 1897.

[4] См.: *Фрейденберг О.М.* Комическое до комедии, с. 74

[5] Ср.: *Radermacher L.* Zur Geschichte der griechischen Komödie. Zum Name Φλυάκης. 2: Stoffgeschichtliches. — SBAW 1924, Bd 202, H. 1.

[6] ἄνοδος — «путь», «выход наверх», терминологически — из преисподней.

[7] West IEG. Fr. 172.

[8] Page PMG. Fr. 43.

[9] Page LGS. Fr. 117 (43D), 140, 141.

[10] В данном случае, как и во многих других, за кратким отождествлением или непонятным для «простой» истории литературы новообразованием вроде Афродиты-Телесиллы у Фрейденберг стоит вполне определенная концепция. В «простой» истории литературы всякий анализ данных традиции о Телесилле заменяет наивный пересказ древней легенды о мужественной и патриотичной женщине, к тому же еще и поэтессы, от произведений которой, к сожалению, почти ничего не сохранилось. Сама легенда, в свою очередь, наивно транскрибировала миф в терминах исторических событий (война Аргоса и Спарты). Мы

приведем здесь отрывок из неопубликованной монографии Фрейденберг «Сафо», где античная традиция получает связную интерпретацию, а выражение Афродита-Телесилла — свое обоснование. «В древности была известна и певица Телесилла. Впрочем, слово „певица" совершенно не подходит к мусическим авторам древности, напоминая современных оперных или эстрадных исполнительниц. Придется и мне называть их модернизованным термином „поэтесс" Итак, была поэтессой и Телесилла. Это фигура дорическая. С ней связаны „воинственные" мифы, о характере которых я уже говорила в связи с агонистической природой Эроса-Ареса.

Родом из Аргоса, Телесилла не могла стерпеть победы над Аргосом Спарты. Она решила воевать. Она собрала рабов, стариков и женщин цветущего возраста, всех вооружила храмовым оружием и выстроила. Затем она дала бой спартанцам, которые отступили, побоявшись позора. Эта победа женщин в агоне с мужчинами была предсказана Пифией (Plut. Mulier.Virt. 245 C-F; Paus. II, 20, 8). Со времени победы Телесиллы в Аргосе Арес стал богом женщин (Luc. Amor. 30). Телесилла, вооружающая женщин и выстраивающая их у главной стены, напоминает Лизистрату Аристофана; параллелизм мотивов воинственности и эроса в комедии очень подчеркнут. То же и в Телесилле. Это одна из ипостасей Афродиты. В святилище Афродиты находилось изображение Телесиллы, сделанное на стеле: Телесилла слагает песни, у ног ее брошены книги (свитки), а сама она держит в руке шлем и смотрит на него, готовясь надеть (Paus. II, 20, 8). Афродита, жена Ареса, сама в одной из своих форм была по прозвищу Арея; эта Афродита Арея имела свой храм (Paus. III, 17, 5). Она выполняла воинственные функции и сливалась с Афиной и Артемидой. В одном из храмов Афродиты, где стояли изображения Гелиоса и Эроса с луком, статуя Афродиты была в вооружении (Paus. II, 4, 7). Почитание Телесиллы впоследствии объясняется тем, что она была знаменитейшей из женщин и наиболее чтимой (Paus. l. c.). Интересно ее имя: она — Свершительница.

Связь с Артемидой и Аполлоном сказывается у Телесиллы в том, что в храме Артемиды находилось и ее изображение, якобы в память о ее песне (Paus. II, 28, 2). Действительно, она слагала песни в честь Артемиды. Один такой фрагмент дошел до нас.

В нем она поет: „Вот Артемида, о девы, убегающая от Алфея" (Diehl, Anth. L. Gr. II, fr. 10). Из этого отрывка видно, что Телесилла обращается к девушкам, к хору или к подругам. Ей приписывали, кроме того, парфении, что тоже ставит ее в связь с девичьими хорами. Но Телесилла слагала и особый род песен в честь Аполлона; они назывались песнями о любви к Солнцу, „солнцелюбовными" (Athen. XIV, 619 b; Diehl, Anth. L. Gr. Carm. popul. 40). Пела она и о Пифаэе, сыне Аполлона (Paus. II, 35, 2). В то же время ее песни поднимали женщин на битву (M. Tyr. Or. 37, 5). По преданию, Телесилла была больна, но излечилась, благодаря пению и гармонии (Plut. Mulier. Virt. 245 D); с аналогичным мотивом мы встретимся и у Стесихора.

Мифичность биографии Телесиллы совершенно бесспорна. Вопрос лишь в том, к какому кругу мифов она принадлежит. Мы видим Телесиллу в той роли спасительницы в войне против Спарты, какая была у Терпандра; лишь он спас от военного поражения Спарту. Воинственная дева со шлемом в руках напоминает больше всего Афину. Но мы знаем по Лизистрате, что это за воинственность. Война Аргоса со Спартой — верхний исторический слой, совершенно не правдоподобный. За ним лежит битва женщин и мужчин, та битва, примеров которой в древности (и не только античной) очень много. Я уже говорила, что у дорических племен перед битвой приносили жертвы Эросу. Брак в метафорах борьбы — обычное явление. Его подтверждает наличие, рядом с Эросом, его антагониста, Антэроса; оба они — мужская форма эроса, но и оба считались

богами мужской любви. О битвах между вооруженными женщинами и мужчинами говорит большой этнографический материал, относящийся до примитивного брака. В научной литературе нет работ, которые показывали бы, что все комедии Аристофана представляют собой пародии на культ. „Лизистрата" — пародия на священный обряд женско-мужского плодородия; она освещает и самый этот обряд. И в „Лизистрате" героиня вооружает всех женщин и рабынь, и они захватывают акрополь. И здесь разгорелся весь сыр-бор из-за войны Афин и Спарты. Мотивы этой войны городов и другой войны, жен с мужьями, идут совершенно параллельно. „Лизистрата" — культово женская пьеса; женщины здесь главное лицо, и Лизистрата лишь их вожак, корифей. Под „миром" тут понимается производительность; „мир" творит Афродита (Ar. Lys. 1290). Здесь женщины имеют дело только с женщинами, враждебно относясь, как в „Тесмофориазусах" и „Экклезиазусах", к мужчинам. Три эти комедии — одного толка; в них дан „гибристический" аспект женского плодородия. В „Лизистрате", как я уже говорила, женщины со вниманием относятся к физическим качествам женщин; однако, критика женской красоты имеет в виду плодородие, чадородие, но не односторонний эксцесс.

В Телесилле архаичный, уже давно непонятный, эрос из круга Аполлона—Артемиды перекрыт эросом в духе Афродиты. Бесполая борьба местностей-космосов, островов и городов-светил приняла борьбу женско-мужских полисов, еще дальше — войну между Аргосом и Спартой, которую ведут переодетые воинами женщины со слабыми и трусливыми „бабами"-мужчинами».

[11] West IEG. Fr. 5—10.

[12] West IEG. Fr. 37

[13] Проблемы архаичной лирики рассматриваются О.М.Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра» (с. 42 и сл. / 42 и сл., 130 и сл. / 119 и сл. 274 и сл. / 247 и сл.) и в вышеупомянутой монографии «Сафо» (1946—1947), основные теоретические идеи которой сформулированы в статье: Происхождение греческой лирики. — Вопросы литературы. 1973, № 11, с. 103—123, а также в кратких тезисах: Сафо. — Доклады и сообщения Филологического института ЛГУ им. А.А.Жданова. 1949, вып. 1, с. 190—198.

[14] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 170 / 154.

[15] От жившего в V в. до н.э. Тимокреонта Родосского, писавшего, как и Гиппонакт, ямбические инвективы, дошло крайне мало фрагментов. Легенда называет его обжорой, пьяницей, но и силачом, атлетом, бесстрашным и дерзким в обращении к власти и народу, нападающим на самых уважаемых людей, например на Фемистокла, Перикла (Plut. Them. 21, 3—5; 7; Sch. Ar. Ach. 532), пирующим у персидского царя как его союзник, но и там ведущим себя вызывающе. На вопрос, как он употребит все съеденное на пиру, он ответил: на то, чтобы поколотить бесчисленное персидское воинство; Athen. X, 415 f; Eust. Il. 4, 817, 17 Valk и сл.

[16] Vesp. 1043.

[17] Имеется в виду монография «Паллиата» (1945—1946), частично опубликованная в кн. О.М.Фрейденберг «Миф и театр», с. 36—73; о нечеловеческом персонаже паллиаты см. с. 66.

[18] Персонажи лирики Сафо: Аригнота, вспоминающая Аттиду, Lobel—Page, fr. 131 (оплакивает расставание другая, безымянная, подруга, fr. 94, 6); Аттида, тоскующая по Андромеде, fr. 96, 4—5.

[19] Лизистрата — героиня одноименной комедии Аристофана, Праксагора — героиня комедии «Женщины в народном собрании».

[20] См. выше, примеч. 10.

[21] См. об этом также: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 108/100, 183/166.

[22] CAF I, fr. 32—38 Kock.

[23] Ламах — герой «Ахарнян». Клеон выведен Аристофаном в «Ахарнянах», «Осах» и «Облаках».

[24] Гипербол — предмет нападок Евполида в комедии «Марикант»: CAF I, 307 Kock.

[25] Алкивиад фигурирует в «Облаках», «Эйрене» («Мире») Аристофана, в комедии «Бапты» Евполида (CAF I, fr. 68—89 Kock), в одном из фрагментов Ферекрата (CAF I, fr. 155 Kock).

[26] Перикл был предметом насмешек Кратина («Хироны», «Фракиянки», «Богатства», «Дионисоалександр»), Евполида («Демы»), Гермиппа («Мойры»), Телеклида и др. См. Plut. Pericl. 3; 13; 16; 24.

[27] Герои комедий «Всадники», «Птицы», «Облака».

[28] Возможно, Фрейденберг заимствует этот термин у Шпенглера, указывающего на «точечное Евклидово существование человека классического периода», воспринимающего только здесь и сейчас; *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993 (переиздание «Причинности и судьбы». Academia, 1923) с. 76, 83—108, особенно 97 и 108.

[29] В корпусе элегий Тибулла содержатся шесть стихотворений Сульпиции (IV, 7—12) и цикл, ей посвященный, включающий две элегии, написанные от ее имени (IV, 3 и 5). По-видимому, Фрейденберг отрицает авторство Сульпиции и для первых шести стихотворений.

[30] Имеется в виду рассказ о сватовстве реки Ахелоя, являвшемся в чудовищных образах: Soph. Trach. 9 и сл.

[31] Люсса-Безумие слетает с небес в «Геракле Безумном», 815 и сл.

[32] Океаниды появляются на сцене в «Прометее прикованном», 128 и сл.

[33] Имеется в виду «Мир» Аристофана.

[34] См. Pers. 681 и сл.

[35] Δῆμοι CAF I, fr. 90—135 Kock.

[36] Χειρῶνες CAF I, fr. 228—249 Kock.

[37] Il. XII, 167; XVI, 259.

[38] Μαρικᾶς. CAF I, 307, fr. 180—204 Kock.

[39] Имеется в виду Платон-комик, см. CAF I, 624, fr. 83—87 Kock. Долгая ночь, как в «Амфитрионе» Плавта, — это продленная Зевсом его ночь с Алкменой.

[40] CAF I, 23, fr. 37—48 Kock.

[41] CAF I, 379, fr. 31—35 Kock.

[42] Μονότροπος CAF I, 375, fr. 18—30 Kock.

VII. Трагедия

Некоторый анализ

[1] Aesch. Sept. 380—392.

[2] 423—436.

[3] 461—464.

[4] 486—500.

[5] 533—547

[6] 568—569.

[7] 631—652.

[8] 388.

[9] 389—390.

[10] 434.

[11] 466—467.

[12] 468—469.
[13] 493—496.
[14] 497—498.
[15] 541—544.
[16] 643.
[17] 646—648.
[18] 409—410.
[19] 415—416.
[20] 444—446.
[21] Само имя Полифонт значит «убийца многих».
[22] 452—456.
[23] 521—525.
[24] 558—560.
[25] 682.
[26] 680.
[27] 390.
[28] 714.
[29] *Kroll J.* Gott und Hölle. Lpz. 1932, с. 482 и сл.

[30] В несомненно мистериальных контекстах чаще используется термин *эпоптея*, а не *эпоптика*; однако он встречается в сравнительно поздних источниках, как, например, Плутарх (Dem. 26, 4; Quaest. conv. 718 D, De def. or. 422 C) или Схолии к Аристофану (Sch. Ar. Ran. 757). Термин *эпоптика* вложен в уста Диотимы в «Пире» Платона, 210 a: τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά — букв.«[таинства] совершенные и созерцательные», где очевиден метафорический, не чисто культовый его смысл. Однако и контекст «Пира», и использование терминов этого гнезда в других диалогах Платона (напр. Plat. Phdr. 250 c, Epin. 333 e) позволяет считать метафорическую по смыслу *эпоптику* Диотимы аутентичным мистериальным термином.

[31] *Dieterich A.* Die Entstehung der Tragödie. — ARW 1908, Bd 11.

[32] *Альбой* назывался жанр средневековой (провансальской) любовной лирики; Фрейденберг использует этот термин расширительно, для любой песни восходящего солнца, рассвета в ситуации расстающихся любовников. Так, она обнаруживает *альбу* в сцене прощания Алкмены с Юпитером в «Амфитирионе» Плавта, расставания влюбленных в его «Куркулионе», где раб напоминает о рассвете. «Рождение утренней зари и эроса представлено в паллиате альбами и серенадами; закат, вечерняя заря, умирание выражено здесь „дверной заплачкой“» («Паллиата», рукопись).

[33] См. Jambl. Vit. Pyth. 28, 156, 5—9: εἰσιέναι δὲ εἰς τὰ ἱερὰ κατὰ τοὺς δεξιοὺς τόπους παραγγέλλει, ἐξιέναι κατὰ τοὺς ἀριστερούς, τὸ μὲν δεξιὸν ἀρχὴν τοῦ περιττοῦ λεγομένου τῶν ἀριθμῶν καὶ θεῖον τιθέμενος, τὸ δὲ ἀριστερὸν τοῦ ἀρτίου καὶ διαλυομένου σύμβολον τιθέμενος («...он велит входить в святилище с правой стороны, а выходить с левой, полагая правое началом числа, именуемого нечетным, и [чем-то] божественным, а левое — [началом] четного числа и символом бренного»).

[34] Aesch. Sept. 41.
[35] 53.
[36] 381, 393—394.
[37] 430—431
[38] 461—464.
[39] 503.
[40] 593—594.
[41] 601.
[42] 44.
[43] 52—53.

[44] 66—67: κἀγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον // ὀφθαλμὸν ἕξω...
[45] 64.
[46] 80; 85—86.
[47] 114—115.
[48] 62; 208—210.
[49] 758—761.
[50] 689—691.
[51] 704: ὀλέθριον μόρον — букв. «гибельный удел».
[52] 341—344.
[53] 353.
[54] 348—350.
[55] 357—358.
[56] 706.
[57] О народном календаре и народной астрономии О.М.Фрейденберг писала в монографии о «Трудах и днях» Гесиода. Гесиод, как и всевозможные виды астрологии, ставит рождение человека с определенным нравом в зависимость от того или иного дня. Отзвуки фольклорной астрономии она видит и у Платона в «Государстве»: «В известные периоды движение светил принимает такой оборот, что земля, либо дает засуху и бесплодие, либо расцветает; каждому из этих периодов соответствует и особое поколение людей, дурное или хорошее (Rp 546 ab), и в этрусском учении о восьми поколениях, отличающихся между собою образом жизни и нравами и включенных в единый „великий год", завершающийся необычайными небесными явлениями. (Plut. Sull. 7)» (Семантика композиции «Трудов и дней» Гезиода. Рукопись).
[58] Aesch. Sept. 687—688.
[59] Soph. Antig. 781.
[60] 793—794.
[61] 891.
[62] О хтонической семантике *раба* см.. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 91—92 / 85—86.
[63] Aesch. Sept. 1076—1078.
[64] 1070—1071.
[65] 1072—1073.
[66] Aesch. Ag. 1346—1371.
[67] Aesch. Sept. 690—691: ἴτω κατ᾽ οὖρον, κῦμα Κωκυτοῦ λαχόν, // Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος — «пусть весь род Лаия, ненавистный Фебу, уносится ветром, получивши в удел волну Коцита».
[68] 704.
[69] 695—697
[70] Hes. Theog. 211.
[71] Aesch. Sept. 906—908.
[72] Последние слова принадлежат предводительнице полухория Исмене: 947—950.
[73] 753.
[74] 754—755.
[75] Eur. Phoen. 610.
[76] 603.
[77] 601.
[78] 566.
[79] 597
[80] 241.
[81] 250—252.
[82] Этимологически связаны лишь φοίνιος и φοίνιξ, но древние связывали φοινός — «красный, обагренный» и φόνος — «убийство», и φοίνιος — «пурпурный»

под влиянием φόνος часто служит метрической заменой для прилагательного φόνιος — «убийственный, касающийся убийства, кровавый». По Chantraine'у (I, 1221—1222), исторически возникшая гомофонность звучания производных от *g^w^hyno и bhyno привела к семантическому смешению и у Гомера и позже.

[83] О призрачных путешествиях см.: *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной интриги. Публ. Ю.М.Лотмана. — ТЗС. 1973, т. 6, с. 499 и сл. Мнимыми экфразами Фрейденберг называет описания несуществующих картин или панорам, как, например, в «Вакханках», где раб нарочно разыгрывает сцену, «живую картину», пирушки, которую предлагает посмотреть старику; в этой же комедии раб описывает картину, на которой изображена ворона, терзающая двух коршунов; картина не существует, но ее сюжет символизирует происходящее надувательство двух стариков. Однако любая экфраза, по Фрейденберг, отводит к представлению: «Экфраза представляет собой мнимую вещь, вещь-вымысел, вещь, <...> „уподобленную" живой, настоящей жизни. Экфраза есть словесный „иллюзион вещи"; она содержит в себе рассказ, параллельный „пластическому" изображению, слово-картину, в реальности не существующую, но подражающую, воссоздающую подлинный мир. Такая экфраза не только описывает щит Ахилла или Геракла. Она еще исконней в паллиате, в живых картинах-выдумках, „показываемых" воочию или в передаче не существующих и не нарисованных картин, как это имеет место в Most. 832"» (Паллиата. Рукопись).

[84] Eur. Her. Fur. 1119.

[85] 1215.

[86] 1229.

[87] 1034.

[88] 907—908.

[89] 768—770.

[90] 844, ср. 822—823.

[91] 905 и сл.

[92] 884.

[93] 861 и сл.

[94] 1189.

[95] В сцене счастливого обретения семьи Геракл сравнивает себя с кораблем, а своих детей с барками, которые за ним тянутся (631); образ большого и сильного корабля в 1094 возвращается в виде корабля, скрученного канатами, привязанного к берегу, когда связанный Геракл приходит в себя после приступа безумия; и в самом конце Тезей уводит отягченного злодейством Геракла как тяжелую барку (1424).

[96] 1087: «море зол», куда Зевс гонит Геракла.

[97] Soph. Aj. 1326—1327

[98] 848—849.

[99] 928—930.

[100] 846—847

[101] 854.

[102] 344.

[103] 346.

[104] 4.

[105] 10.

[106] 125—126.

[107] 916.

[108] 992—993.

[109] 1004.

[110] 1003.

[111] 205: δεινός — «страшный», 217· νυκτερός — «ночной», 212; 612: θούριος — «буйный», 913: δυστράπελος — «тяжело-нравный, упрямый», ср. 1017—1018: δύσοργος, εἰς ἔριν θυμούμενος; 222: αἴθων — «распаленный».

[112] 1088.

[113] 595.

[114] 59; 207; 625.

[115] 611.

[116] 452.

[117] 217

[118] 913—914.

[119] 432.

[120] Лютта—Безумие — «порождение Ночи и крови Урана» — выражение из трагедии «Бешеный Геракл», 844.

[121] Имен, исторических и мифологических, начинающихся с *эври-* чрезвычайно много, хтоничность всякого из них следовало бы обсуждать отдельно. По-видимому, связь с преисподней достаточно очевидна для *Широко-правой* Эвридики. Для отнесения к воплотителям преисподней *Широко-шагающего*, т.е. Еврибата, и *Широко-вратного*, т.е. Еврипила, мы приведем здесь некоторые доводы. Еврибат было нарицательным именем для негодяя, обманщика, вора и предателя (Plat. Prot. 327 d; Dem. 18, 24; Aischin. 3, 137; Harpocr. s.v. εὐρυβατής, Hesych. d 869). Исторические легенды называли этим именем эфесца, предателя Креза (Ephor. FGH 70 Fr. 58 Jacoby, Diod. Sic. 9, 32). Но этим же именем назывался и плут с Эгины (Sud. ε 3718, 8), и ловкий воришка (Sud. ε 3718, 11 и сл.). У Гомера упоминаются два глашатая по имени Еврибат — у Агамемнона (Il. I, 320) и у Одиссея (Il. II, 184). Но когда речь заходит о внешности одного из них, глашатая Одиссея, он оказывается сутул или даже горбат, чернокож, кудреглав (Od. XIX, 246). Типично хтоническая внешность принадлежит другу и спутнику Одиссея, и она не осуждается и не обсуждается. О неслучайном сочетании такой внешности с именем Еврибат мы узнаем из мифов о керкопах, подземных демонах, карликах, уродах, обманщиках, грабивших путников, подрывавших стены, пойманных и связанных Гераклом и по одной из версий (Ovid. Met. XIV, 89—100) превращенных в обезьян. Один из пары братьев керкопов носил имя Еврибат. См. Sud. s.v. κέρκωποι; Tzet. Sch. Lyc. 91; Diod. Sic. 4, 31; Apollod. II, 6, 3. Имя *Еврипил* принадлежит многим героям мифа, но наиболее выразительно это имя-эпитет (εὐρυπυλής) при характеристике Аида (Il. XXIII, 74; Od. XI, 571). Аид имеет и еще одно «широкое» определение: «имеющий широкое основание» (εὐρυθέμειλος), IG. Vol. XIV, № 1015.

[122] Soph. Aj. 756; «семибычий» значит «сделанный из шкур семи быков».

[123] Пожелание, чтобы Зевс, Эриния и Дика покарали тех, кто не хотел хоронить Аякса, вложены в уста Тевкра: 1389 и сл. прежде Тевкра Одиссей говорит, что похоронить Аякса следует, дабы не нарушить божественные законы правды-дики: 1389 и сл. В словах Одиссея нет цинического практицизма, какой получается у Фрейденберг от объединения в одно суждение реплик Тевкра и Одиссея.

[124] Soph. Aj. 1163.

[125] 1205: трактовка этих строк Софокла, по-видимому, ошибочна; хор сожалеет о том, что Аякс лишил радостей жизни и «прекратил эросы» саламинских воинов, уведя их из дома под Трою.

[126] 6—9; 20; 32.

[127] 654—655.

[128] 206—207

[129] 351—352.

[130] Soph. Phil. 144—146.

[131] 159—160.

[132] Под «двояким» значением Фрейденберг имеет в виду, во-первых, трактовку как в древности, так и в филологической науке греческого термина для актера-солиста *гипокрит* (ὑποκριτής) по аналогии с глаголом ἀποκρίνομαι — «отвечать». По свидетельству «Ономастикона» Поллукса в представлениях, ставившихся еще до легендарного основателя афинской трагедии Фесписа, один человек, по функции солист-гипокрит, забравшись на стол-помост, «отвечал (ἀπεκρίνατο) хоревтам» (IV, 123); во-вторых, Фрейденберг имеет в виду значение *лицемера* — производное от пейоративной трактовки театральной игры — как неподлинности и лживости. Однако связь между «отвечающим» и «плутом» едва ли может быть подкреплена историей термина. Во-первых, сомнительна сама трактовка гипокрита как *отвечающего*, скорее это толкователь (история длительного филологическиго спора изложена в кн.. *Zucchelli B.* ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ: origine e storia del termine. Genova, 1962); во-вторых, семантика *лицемера, плута* и *обманщика,* засвидетельствованная преимущественно авторами поздними, Септуагинтой и Новым заветом, и сохраненная в новоевропейских языках в соответствующих заимствованиях из греческого, вторична и производна от *актера* и к предполагаемой внутренней форме «отвечающий» не имеет отношения.

[133] Soph. Phil. 674—675.

[134] 1263.

[135] 1264—1265.

[136] 100—101.

[137] О роли вестника в трагедии см. также: гл. III, раздел 5 данной книги и *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 185—186/167—169.

[138] Soph. Phil. 105.

[139] Имеется в виду так называемая «Тирренская надпись», датируемая VI в. до н.э. и найденная на Лемносе; надпись греческим алфавитом, но не на греческом языке: Tyrrhenorum titulus. — Vol. XII, fasc. 8, № 1.

[140] См. Aesch. Ch. 631; Pind. Pyth. IV, 252 (Snell—Maehler); Геродот добавляет к греху лемносских женщин и другие ужасные деяния, творившиеся на Лемносе и сделавшие слово «лемносское» провербиальным (VI, 138).

[141] Soph. Phil. 2.

[142] 265, ср. 257

[143] 1018.

[144] 1348—1349. «Век» не означает здесь историческую или какую-нибудь другую «эпоху», но лишь отмеренную человеку способность прожить, что соответствует одному из значений русского «век» (ср. «не дожить свой век», «чужой век заедать»).

[145] 1030.

[146] 856.

[147] 860; место неясное и многообразно исправляемое; буквальный смысл рукописного чтения не «видит Аида», а «зрит [так], как лежащий у Аида (в Аиде)». Это можно сопоставить с выражением «видеть тьму», которое Софокл (Oed. Tyr. 419) и Еврипид (Phoen. 377) употребляют для описания слепоты.

[148] Мифический «свет очей» сказался и в том, что античная оптика строится на представлении о «светящемся глазе»: луч света выходит из глаза и преломляется об отражающую поверхность к источнику света. Глагол ὁράω — «видеть» в применении к солнцу должен переводиться на язык современных понятий словом «освещать» (см.: *Mugler Ch.* Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs, c. 282—283). «Смотреть» мифологически значит «жить» (Il. XVIII, 61; Od. IV, 833; Soph. Oed. Tyr. 398; Eur. Or. 1523, Alc. 691, Andr. 113 и др.); а «слепой» = «мертвец», например русск. диал. «жмурук» — умерший. Вестник говорит Агамемнону: «В один и тот же день я видел твое дитя и *умер-*

щей и *зрячей»*. Если же в мифе выступает взгляд мертвеца или какой-либо «персоны смерти», он оказывается смертоносным (Вий, Горгоны). См.: *Иванов Вяч. Вс.* Категория «видимого»-«невидимого» в текстах архаичных структур. — Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 34 и сл.

[149] Soph. Phil. 1002—1003.

[150] 1122—1124.

[151] Supplicium-supplicia это и «казнь-мученье», и «жертва-расплата», и «мольба-молитва». Архаичную природу этого семантического комплекса Фрейденберг рассматривает в монографии «Паллиата» (рукопись), где сцены плавтовских комедий рассматриваются с точки зрения «палеонтологического» прошлого их стуктуры: «В таком же до-религиозном значении паллиата употребляет термин supplicium и производные от него глагольные формы. Здесь это не мольба, а расплата, и расплата не в смысле воздаяния, а денежного удовлетворения. Эпилоги паллиаты дают, в этом отношении, тоже две линии параллельных метафор: по одной — жертвенный фармак (старик, сводник) подвергается супплицию уничтожению, по другой — супплицию расплате.

<...> эпилоги комедий плаща представляют собой, по содержанию и структурно, развернутые супплиции, я хочу сказать, драматизированные действа, в которых находятся следующие элементы: глумление, мучение, бичевание, терзание или растерзывание, уничтожение жертвы. Если в древней комедии герои дерутся, то здесь один бьет другого, наносит ему удары кулаком, ремнем, палкой. При этом одна сторона ликует, другая мучается; ее, эту другую сторону, ловят, травят, завлекают в ловушку, дразнят, бьются с ней, ударяют ее, поносят, рвут на части или калечат, лишают ее всех ее достояний и выбирают себе в качестве добычи, которую тут же делят поровну. Несомненно, что все эти конкретные акты имели в виду зверя, враждебного тотему, обратную сторону света — ночь, разрушенье, перевернутый предмет, смерть. В паллиате четко проходят две линии: одна — в непосредственной структуре эпилогов, а другая — в отвлеченном и каузалированном понимании тех самых значений, которые создали эту структуру. Враждебный тотем — ночь понимается, как противник.

<...> Я показывала в эпилогах паллиаты глумление, разрывание, истязание, затравливание. Для супплитивного комплекса показательно присутствие в эпилогах „мольбы" <...> Мотив «умоляющей жертвы», который находится в самых конечных сценах эпилога, представляет собой тавтологичный двойной смысл супплиция, „жертвы" и „мольбы" То, что структурное место такой „молящей жертвы" находится в сценах глумления, или „развязывания" от оков, или выхода из под земли на свет (ср. „ты дал мне увидеть свет" — слова развязываемого и выводимого из-под земли раба в „Пленниках"), указывает еще и на третье значение супплиция — на мучение. Все три состояния, если можно так сказать, омонимичны: это три, развернутые в ситуации, метафоры разделения, спарагмоса. В языке паллиаты такой супплитивный характер носит термин crucior (ср. фразеологическое выражение у римлян supplicio cruciare), к которому прибегают герои в Cist. 206, Capt. 996, Trin. 1169 и др. Конечно, паллиата понимает этот термин уже как cruciatur cor или как душевное терзанье: мы видим путь от „сердца" или „души" как конкретной „части тела" к отвлеченному понятию „душевного состояния"».

[152] Soph. Phil. 1146—1147

[153] 1436.

[154] 1197—1199.

[155] 987—988.

[156] 1466.

[157] 1194.

[158] 192—193.
[159] 173.
[160] 656—657
[161] 536—537
[162] 946—948.
[163] 1424.
[164] 1412.
[165] 1327—1331. Трактовка этих стихов представляется натянутой; в оригинале сказано, что, покуда солнце здесь всходит, а там заходит, болезнь не оставит его, если он не отправится под Трою; хотя наречные формы «там...здесь» (ταύτῃ...τῇδε) подразумевают соответствующие жесты актера, речь у Софокла идет не специально о Хрисе, а о неизменном порядке вещей.
[166] Имеется в виду принадлежавшая Стесихору версия о том, что Парисом была увезена не подлинная Елена, а ее призрак (Page PMG. Fr. 15).
[167] Eur. Hel. 587
[168] 571.
[169] 601, 605—607
[170] 1194.
[171] 1238.
[172] 1050.
[173] 435 и сл.
[174] 557
[175] 558.
[176] 559; 563.
[177] 564.
[178] 569.
[179] 570.
[180] 575.
[181] 576.
[182] 577
[183] 578.
[184] 579.
[185] 580.
[186] 583.
[187] Aesch. Ag. 420—426.
[188] Eur. Bacch. 617: ἐλπίσιν δ' ἐβόσκετο — букв. «кормясь надеждами».
[189] 624: «воображает» — δοκῶν [δώματ' αἴθεσθαι].
[190] 626.
[191] В ст. 630 сказано о сотворении «призрака» (φάσμα), в следующем стихе — о том, что Пенфей набрасывается на него и рубит «сияющий эфир», т.е. воздух. Это редкий у Фрейденберг случай зависимости трактовок текстов греческой трагедии не от оригинала, а от русского перевода, в данном случае И.Анненского: «Бромий из эфира сделал призрак мой».
[192] Об издевательстве над Пенфеем говорится в ст. 616: καθύβρισ' αὐτόν; о новом поругании — 632: πρὸς δὲ τοῖσδ' αὐτῷ τάδ' ἄλλα Βάκχιος λυμαίνεται.
[193] 916: κατάσκοπος — «лазутчик отряда твоей матери»; ср. 829: θεατὴς μαινάδων («зритель менад»).
[194] 914—915.
[195] См.: *Kerényi K.* Dionysos. Princeton, 1976, с. 69—71.
[196] В архаичном гимне «коллегии» элейских жриц, сохраненном Плутархом (QG 36=Diehl, Anth. L. Gr. II, 206), Диониса просят явиться τῷ βοέῳ ποδί [с бычьей ногой]; см. примеч. 1 к *Лекции VII*.
[197] Eur. Bacch. 728.

[198] См. примеч. 17 к гл. VI («О древней комедии»).

[199] Eur. Alc. 1064—1068.

[200] 1121—1122.

[201] 1123—1124.

[202] 1127

[203] 1129.

[204] 1133—1134.

[205] На «низость» характера Менелая в «Оресте» указывал еще Аристотель (Poet. 1454 а 29, 1461 b 21). В предисловии античного грамматика (Hypoth. II), которое приписывается Аристофану Византийскому, говорится, что «Орест» славится как трагедия с точки зрения характеров наихудшая, что все персонажи, кроме Пилада, в ней порочны, а развязка ее (καταστροφή) комедийная. Схолиасты повторяют это мнение.

[206] Eur. Or. 10.

[207] 83—84.

[208] 385.

[209] 386.

[210] 390.

[211] 407

[212] 1018—1019.

[213] 1561—1562.

[214] 1567—1572.

[215] 1590.

[216] 1400 и сл. 1555; ср. выше, примеч. 153.

[217] 1424.

[218] 254; 270; 326; 401, 793; 845.

[219] 1020—1021.

[220] 948.

[221] О «пограничной» семантике двери, ворот, порога Фрейденберг писала в «Паллиате» и в статье о дверной заплачке (см.: *Фрейденберг О.М.* Паллиата. Глава 21, *она же.* Этюды по семантологии литературных форм. 1. ΠΑΡΑΚΛΑΥΣΙΘΥΡΟΝ. — Лотмановский сборник. 1. М. 1995, с. 704—718); ср.: *Weinreich O.* Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte. Stuttgart, 1929, с. 169 и сл. *Ogle M.B.* The House-Door in Greek and Roman Religion and Folklore. — American Journal of Philology. 1911, vol. 32, с. 251 и сл. ср. также: *Trumbull H.C.* The Threshold Covenant or the Beginning of Religious Rites. N.Y., 1906; *MacCullouch J.A.* Door. — Encyclopaedia of Religions and Ethics. Vol. 4. Edinburgh—New York, 1911, с. 846—852; *Goldman B.* The Sacred Portal: A Primary Symbol in Ancient Judaic Art. Detroit, 1966.

[222] Eur. Or. 1557

[223] 1558.

[224] 1560.

[225] Eur. Med. 103.

[226] 188: ἀποταυροῦται; редкая глагольная форма, означающая примерно «обычиваться», «находиться в бычьем состоянии».

[227] 187; 1342; 1358.

[228] 1407

[229] 638; 904; 1140 и 521.

[230] 531.

[231] 54.

[232] 1313.

[233] 1315.

[234] 1317—1320.

[235] 1161—1162.

[236] 1167

[237] 903.

[238] 914.

[239] Имена Гекуба/Гекаба и Геката произведены от ἑκάς — «далеко» (см. Chantraine 1, 328).

[240] Eur. IT 67

[241] 68.

[242] 76.

[243] 285—287

[244] 1321; 1581.

[245] Eur. IA 1581.

[246] 1586.

[247] 1607—1612.

[248] 1218—1219.

[249] 1250—1251.

[250] См. выше, примеч. 221.

[251] 317—333.

[252] 311.

[253] 323.

[254] 317

[255] 320.

[256] 321.

[257] 322.

[258] 323.

[259] 326.

[260] 232—233.

[261] 275.

[262] Soph. Oed. Col. 118—122.

[263] 138—139.

[264] 140—141.

[265] 39.

[266] 130—131.

[267] Об этом комплексе мотивов см.: *Фрейденберг О.М.* Слепец над обрывом. — ЯЛ. 1932, т. 8.

[268] Soph. Oed. Col. 1706—1707

[269] 1703.

[270] 1727

[271] 1730—1732.

[272] 1549.

[273] См. выше о зрящем Аид Филоктете и наше примеч. 147; ср. мольбу Ифигении не убивать ее: «...ведь приятно зреть свет, а то, что под землей, ты не заставишь меня видеть» (Eur. IA 1221—1222) и «самое приятное для людей — взирать на этот свет, а на то, что внизу, — нисколько [не приятно]». Таким образом, есть два рода взирания: можно видеть свет — можно «видеть» тьму Трагедия, по мысли О.М.Фрейденберг, показывает много примеров того и другого. В сценах у дверей «в очевидении» вестников обычно речь идет о зрелищах смерти. Но всюду, где «чудо», сияет «свет».

[274] Soph. Oed. Col. 1610.

[275] 1649.

[276] 1651—1652.

[277] 1656—1662.

[278] 1683—1684.

[279] 1686.
[280] 1688—1690.
[281] Aesch. Prom. 1080—1093.
[282] 88—91.
[283] 69.
[284] 70.
[285] 92—95.
[286] 115—119.
[287] 141—144.
[288] 143—148.
[289] 298—304.
[290] 307
[291] 612.
[292] 645—646.
[293] 654.
[294] 657
[295] 571.
[296] 567
[297] 570—571.
[298] 882.
[299] 690.
[300] 694.
[301] 590—592.
[302] 902—903.
[303] 582—585.
[304] 747—751.
[305] 7—8.
[306] 431—435.
[307] Aesch. Pers. 87—92.
[308] 27
[309] 188.
[310] 200.
[311] 181.
[312] 210.
[313] 211.
[314] 604.
[315] 666.
[316] 782.
[317] 821—822.
[318] 1017
[319] 1038.
[320] 1069.

2. Эксоды трагедии

[1] Aesch. Eum. 754—758.
[2] Eur. Or. 1682—1683.
[3] У Гомера на щите Ахилла выкованы два града: один — мирный, благоденствующий, где вершится правосудие (Il. XVIII, 490—508), другой — воюющий, осажденный врагами, где «рыщут и Злоба, и Смута, и страшная Смерть» (Il. XVIII, 509—540). Гесиод в «Трудах и днях» также сопоставляет два государства: в одном царит правосудие, а с ним и процветание — нет войн, земля обильно родит, потомство многочисленно; в другом государстве, где и царь и суд непра-

вые, голод, чума, дети не рождаются, воины гибнут, рушатся стены города, тонут суда (225—247); кроме того, в Псевдо-Гесиодовом «Щите Геракла», подражающем гомеровскому описанию щита Ахилла, повторяется мотив несчастливого воюющего города в противопоставлении радостному городу за золотыми воротами, где поют, пляшут, справляют свадьбу (237—373); ср. такое же противопоставление мифического воинственного города *Махима* и благочестивого *Евсебеса* в рассказе Феопомпа (Ael. V h. III, 18).

[4] Eur. Tr. 1274—1283.

[5] 1023—1025.

[6] 1026—1029.

[7] 1048—1053.

[8] 1054—1055.

[9] 1056.

[10] 1057—1058.

[11] 1059.

[12] 1060—1061.

[13] 659—666.

[14] 696—697

[15] 681—682.

3. Мелика—ямбика

[1] И.М.Тронский отмечает, что диалектная окраска литературного жанра никогда не восходит к единому местному говору, но изначально представляет собой некое диалектное смешение, которому традиционно следуют все авторы этого жанра. Таким образом, каждый жанр — лирики, например, — имеет свою собственную диалектную структуру, «в которой диалект места возникновения жанра окрашен традицией древнейшего поэтического койне» (*Тронский И.М.* О диалектальной структуре греческого языка в раннем античном обществе. — Вопросы социальной лингвистики. Л. 1969, с. 283). Так и Н.С.Гринбаум, который в самом начале своей книги «Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар)» (Кишинев, 1973) ссылается на концепцию О.М.Фрейденберг относительно возникновения греческого литературного языка, пишет, что дорийскими хоровые песни стали называться потому, что в дорийских областях сохранились архаичные условия, способствовавшие процветанию именно такой, архаичной по языку и содержанию лирики (с. 12—13).

[2] Aesch. Prom. 894—907

[3] 934.

[4] 716—736.

[5] Aesch. Ag. 668—719.

[6] Soph. Ant. 332—372.

[7] 781—800.

[8] 1116—1151

[9] Eur. IA 1036—1197

[10] Имеются в виду героини песен Сафо: Анактория упоминается однажды: Lobel—Page, fr. 16; Аттика, или Аттида, многократно: Lobel—Page, fr. 49; 96; 131, 256; обе упоминаются как возлюбленные Сафо у Овидия: Ovid Her. XV, 17—18.

[11] Здесь О.М.Фрейденберг рассматривает аппозицию, так сказать, на микроуровне. Однако принцип аппозитивности имеет и более широкое значение, характеризуя вообще архаическую «композицию». Этой проблеме посвящена монография «Семантика композиции „Трудов и дней“ Гезиода» (рукопись). «Аппозиция» означает, что в архаическом синтаксисе нет формально-логической мотивации. «Композиционным союзом» здесь является «и». Простое при-

соединение выполняет те функции, которые со временем будут вручены причинно-следственным, условным и прочим «союзам—мотивировкам». Многие памятники античной литературы несут на себе следы такой аппозиции, нередко интерпретируемой как принцип «вставок» или «отступлений» и т. д. Аппозитивный ряд мотивов, лишенный объединяющего центра, представляет собой, по мысли О.М.Фрейденберг, различные метафорические оформления единой семантики как внутри одной образной системы, так и «стадиально» (типологически) разных (световые, зооморфные или аграрные метафоры). В «Поэтике сюжета и жанра» она писала: «Образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных и различных, и закрепляется и в мифе, как в обряде, системно. Таким образом и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности, и кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой, в которой все части семантически равны между собой и лишь многообразно оформлены — результат мышления, нанизывающего тождественные значимости, объективно различные. Другими словами, метафоры в мифе или в обряде никогда не связаны между собой причинно-следственным соотношением, так как и мышление, их создавшее, не причинно-следственное» (с. 117/108). Для современного восприятия, воспитанного на сложных композиционных отношениях, аппозитивная организация предстает как вообще «неорганизация», тем более что единство общей семантики всего композиционного состава доступно лишь специальному анализу. Как пишет современный исследователь, «*присоединительная* связь — единственный из способов организации палеолитических текстов (живописных и словесных), доступный более или менее надежной реконструкции. Это не противоречит редчайшим случаям более тонкой организации текста, опирающейся на более сложные формы ритмической повторяемости с обращением к симметрическим построениям» (*Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха). — Ранние формы искусства. М. 1972, с. 83).

[12] Soph. Antig. 100—162.

[13] Eur. Phoen. 638—689.

[14] Soph. Trach. 498—530.

[15] Aesch. Ch. 934.

[16] 935—940.

[17] 942—945.

[18] 946—951.

[19] Soph. Oed. Col. 668—693.

[20] Пиндар сопоставляет то, как зовут остров люди и боги: «далековидной звездою лазурной земли»; Fr. 33 c Snell—Maehler.

[21] Aesch. Prom. 7

[22] Eur. Phoen. 102; 368; 826; Bacch. 520; 530.

[23] Soph. Trach. 518—525.

[24] 527: τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφης.

[25] Soph. Antig. 1115—1151.

[26] Soph. Oed. Tyr. 95—98, 100—101.

[27] 276—279.

[28] 404—407

[29] 462—482.

[30] 22—30.

[31] 151—153.

[32] 168—215.

[33] 180—181. νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ // θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως.

[34] 191. ἄχαλκος ασπίδων.

[35] 196: ἀπόξενον ὅρμων.

[36] 207: αἶγλαι πυρφόροι.

186: Παιὰν δὲ λάμπει στονοεσσα τε γῆρυς ὅμαυλος.

[38] 209: τὸν χρυσομιτραν τε κικλησκω.

[39] 212: (Βακχος) ομοστολος.

[40] 189—192: Αρεα τε τον μαλερον. ὅς... περιβοατος.

[41] 196—197

[42] 190—191

[43] 174—177

[44] 716—736.

[45] 681—715.

[46] 716—736.

[47] 737—762.

[48] 763—781

[49] 585—651.

[50] 594—611

[51] 612—622.

[52] 538—542.

[53] 1282—1289.

[54] 511—518.

[55] 945—987

[56] 968—969: видимо, появление слова «негостеприимный» опирается на конъектуру Boeckh'a, который добавляет ἄξενος в текст Софокла, опираясь при этом на сходный эпитет у Эсхила (Prom. 726) (*Boeckh Aug.* Graecae tragoediae... Heidelberg, 1808).

[57] 1036—1079.

[58] Мифологическим тождеством матери и дочери Фрейденберг «объясняет» женитьбу Беллерофонта и библейского Иосифа на дочерях женщин, нечестиво посягавших на их любовь: см., *Фрейденберг О.М.* Миф об Иосифе Прекрасном. — ЯЛ. 1932, т. 8, с.140.

[59] Eur. Or. 812.

[60] 819—843.

[61] 498—516.

[62] 18—26.

[63] 1072—1073.

[64] Ср., *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 181/164.

4. *Женские хоры*

[1] Herodot. V, 67

[2] Page PMG. Fr. 100 (spuria).

[3] Page PMG. Fr. 101 (spuria).

[4] Page PMG. Fr. 15 и 16.

[5] Aesch. Prom. 554—560.

[6] 903.

[7] Aesch. Sup. 1—175.

[8] Aesch. Ag. 681—716.

[9] 741—742.

[10] Aesch. Ch. 596—597

[11] 598—601.

[12] Soph. Antig. 800: ἄμαχος — «безбитвенная», что значит, скорее, не «сторонящаяся битвы», а «непобедимая».

[13] Фрейденберг имеет в виду Soph. Aj. 1205, но ее трактовка этого места ошибочна; см. примеч. 127 к гл. VII, 1 («Некоторый анализ»).

[14] Soph. Trach. 515.

[15] Eur. Hipp. 525—564.

[16] Eur. IA 1267—1282.

5. Генезис трагедии

[1] Фрейденберг объединяет две «статьи» «Лексикона» Гесихия. Под словом ἱεροφάντης пояснение: «жрец, мистерии показывающий» (ἱερεὺς ὁ τὰ μυστήρια δεικνύων); под словом σεμνά — выражение «неизреченные и невыразимые мистерии» (τὰ ἄρρητα, καὶ ἀνεξήγητα μυστήρια).

[2] Poet. 1449 a 19: «...из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения».

[3] Poet. 1450 b 18—21. «А сценическая обстановка (ὄψις) хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания и актеров; к тому же в отделке декорации более имеет значения искусство декоратора, чем поэтов» (пер. В.Г.Аппельрота).

[4] Poet. 1453 b 1—11. «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой (ὄψις), но может также возникать из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта... Достигать же этого (сострадания, возбуждения и очищения аффектов) посредством театральной обстановки менее всего художественно (ἀτεχνότατον) и нуждается [только] в хорегии... Те же, которые посредством сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но [только] ей свойственного» (пер. В.Г.Аппельрота). Ср. 1456 a 2.

[5] Ср.. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 160 и сл./146 и сл.

[6] См. об Арионе — изобретателе дифирамба: Herodot. I, 23—24; об Адрасте, спасенном конем по имени Арион: Apollod. III, 6, 4—6; о посвящении Адрасту в Сикионе трагических хоров и «перераспределении» их между Дионисом и Черным конем Меланнипом: Herodot. V, 67 Об отождествлении двух Арионов см.. *Paton W.R.* Arion. — Classical Review. 1890, vol. IV, c. 134—135.

[7] Ср.. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 152—154/138—140.

[8] Ср.. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с.73—75/69—71; *она же.* Об основном характере греческой литературы. — Уч. зап. ЛГУ № 60. Сер. филол. наук. 1940, вып. 6. Доклады по филологии, посвященные 120-летней годовщине ЛГУ (1819—1939), с. 32—50.

[9] Fr. 122 Snell—Maehler. Chantraine (I, 10) пишет, что слово ἀγέλη применяется к стадам крупных животных, чаще к лошадям.

[10] Page PMG. Fr. 1, 45—59.

[11] Bowra цитирует «Лисистрату», 1308—1315, где девушки — спутницы Елены — подобны кобылкам: *Bowra C.M.* Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxf., 1961, c. 53.

[12] *Usener H.* Der Stoff des griechischen Epos. — Kleine Schriften. Bd 4. Arbeiten zur Religionsgeschichte. Lpz.—B. 1913, c. 199—259.

[13] Под «переносом в обряд» имеется в виду институализация состязания: лирические и драматические поэты выступали со своими произведениями в агоне.

[14] Soph. Antig. 102—103.

[15] 879—880: λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα.

[16] Soph. Oed. Tyr. 1313—1314: σκότον νέφος.

[17] Здесь имеется в виду теория «самодеятельного» театра, принадлежащая Адриану Пиотровскому. См. его работы: Комедийный театр Аристофана. — Аристофан. Комедии. Т. I. М.—Л. 1933, с. 7—50; *Гвоздев А.А.* и *Пиотровский Адр.* История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М—Л. 1931.

[18] См примеч. 10 к гл. VII, 3 («Мелика—ямбика»).

[19] См. Diehl, Anth. L. Gr. III, fr. 77

[20] Ср.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 166/151, 178/161.

[21] Ср.: там же, с. 178—179/161—162.

[22] Idyll. 8 и 9.

[23] Idyll. 1.

[24] Idyll. 4 и 10.

[25] Idyll. 3 и 7

[26] Idyll. 6 и 11.

[27] Idyll. 24 и 25.

[28] Соответственно Idyll. 18, 13, и 23.

[29] *Reitzenstein R.* Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung. Giessen, 1893, с. 197 и сл. 215 и сл. См. примеч. 55 к гл. IV («Мим»).

[30] Idyll. 10.

[31] См. Hor. Epist. 2, 1, 58.

[32] См.. Scholia Theocritum vetera ed. C.Th.Wendel. Lipsiae, 1914, с. 305.

[33] Подробнее об этом см.: *Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра. — *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М. 1988, с. 13—35.

[34] Об этом виде представлений, описанных механиком Героном, см.: *Брагинская Н.В.* Театр изображений. — Театральное пространство. М. 1979, с. 51—53.

[35] См. о масках шутов примеч 32. к гл. IV («Мим»).

[36] Eur. Cyc. 663.

[37] 628.

[38] 457

[39] 459.

[40] 459.

[41] 463.

[42] 375.

[43] 354.

[44] 502.

[45] 665.

[46] 675.

[47] 687

[48] 578—580.

[49] 918—919.

[50] 1267

[51] 213.

[52] 682—686.

[53] 641—649.

[54] См. выше, примеч. 3 и 4.

[55] Вернее, Елена Древесная (Δενδρῖτις). Культ этого древнего (микенского, см.: *Evans A.* Mycenian Tree and Pillar Cult. — Journal of Hellenic Studies. 1901, vol. 21) божества растительности, в обряд почитания которого входило повешение на дерево куклы (Paus. III, 19, 9; 23, 10), сопровождает этиологическая легенда: Елена после смерти Менелая попадает на Родос, где она и почитается как Дендрита (ср. Theocr. Idyll. 18, 48), и там вешается на дереве, или ее вешают женщины в отместку за гибель своих мужей в Троянской войне (см.: *Farnell L.R.* Greek. Hero-Cult and Ideas of Immortality. Oxf., 1921, с. 31. 323 и сл.).

[56] Il. III, 125—128.
[57] Il. III, 130.
[58] Il. III, 146 и сл.
[59] Il. III, 130: θέσκελα ἔργα.
[60] Plat. Legg. 959 b.
[61] Od. XV, 225 и сл.
[62] Soph. Antig. 807—808.
[63] 940—942; 878—880.
[64] Soph. El. 1455.
[65] 1458: κἀναδεικνύναι πύλας.
[66] 1458—1459.
[67] 1468.
[68] 1474.
[69] 1475.
[70] 1492—1493.
[71] 1494—1495.
[72] 1498.
[73] 1227—1229.
[74] 1230.
[75] 1125.
[76] 1217—1219.
[77] Aesch. Ch. 652—654.
[78] 875—880.
[79] 973—979.
[80] Soph. Oed. Tyr. 1267
[81] 1524.
[82] 1297
[83] 1332—1333.
[84] Soph. Antig. 1270.
[85] 1280: ὄψεσθαι.
[86] 1332.
[87] Ср.. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра, с. 154—156/141—142.
[88] Ср. там же, с. 156/142.
[89] Ср. там же, с. 290/260.

[90] Семантическому анализу античной этики посвящены многие главы монографии «Семантика композиции „Трудов и дней" Гезиода». Из них опубликована глава «Утопия» (Вопросы философии. 1990, № 5) и экстракт «Что такое эсхатология?» (ТЗС. 1973, т. 6, с. 512—514). Фрейденберг все-таки удалось опубликовать при жизни одну статью, связанную с ее трактовкой греческого благочестия: Об основном характере греческой литературы. — Уч. зап. ЛГУ № 60. Сер. филол. наук. 1940, вып. 6. Доклады по филологии, посвященные 120-летней годовщине ЛГУ (1819—1939), с. 32—50.

[91] *Rieder A.* Zur Pindarischen Theologie. — Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. 1890, Bd 141, c. 657—665.

[92] Nem. VIII, 41.

[93] *Wüst E.* Skolion und γεφυρισμός in der alten Komödie. — Philologus. 1921, Bd 77

[94] Гномике посвящен раздел этой неопубликованной монографии.

[95] Имеется в виду ода Горация «Памятник» (III, 30, 3: quod non imber edax, non aquilo impotens possit diruere). Характерно, что в пушкинском «Памятнике» этой «погодной образности» нет.

[96] Б.Л.Галеркина — ученица О.М.Фрейденберг, которой принадлежала разработка этой проблемы в неопубликованной статье «Элементы предсказаний в монологах греческой трагедии».

6. *Эстетические проблемы*

[1] Анактория упоминается во фрагменте 16 (Lobel—Page) без сравнения с луной; с луной, сияющей, как дева среди лидийских жен, сравнивается Аригнота (fr. 96, 8—11). Общий топос прекрасной девушки как луны в окружении звезд см. фрагмент 34.

[2] О софистической теории «обмана» см.: *Толстая-Меликова С.В.* Μίμησις и ἀπάτη. — Сборник статей в честь С.А.Жебелева. Л., 1926, с. 271—284; *она же.* Учение о подражании и об иллюзии в греческой теории искусства до Аристотеля. — ИАН СССР. 1926, № 12, с. 1151—1158.

[3] В «Происхождении греческого романа» О.М.Фрейденберг пришла к выводу, что семантика имен персонажей содержит свернутый сюжет — действия героя лишь разворачивают во временном плане смысл его имени. В результате ономастического анализа апокрифа «Деяния Павла и Феклы» Фрейденберг заключает, что имена Текла и Тамирис (в апокрифе Тамирис — жених Теклы) восходят к семантике священного дерева. Культ священного дерева, считает Фрейденберг, лежал в основе «всех тех представлений, которые создали цикл мифов о великом женском начале и его мужском юном дополнении». Текла и Тамирис — мужская и женская ипостаси «священного дерева», где женское начало (собирательно — образ Великой Матери) связано с «идеей материнства и произрастания вообще», а мужское — с идеей «чего-то юного (дерева, растительности, солнца — и оно мыслилось юным), уходящего во мрак земли и из нее нарождающегося». Великая Мать — активное, губительное начало; ее юный «сын-возлюбленный», умирающий из-за нее, — пассивное, страдательное. Имя главной героини Фрейденберг связывает в своей работе о романе с семантикой пальмы.

«Фальконилла, — пишет она в „Происхождении греческого романа“, — замаскированное обозначение „Соколицы“, которое имеет определенный хронологический признак: соединение римского корня с латинизированной греческой формой, по содержанию относящееся к египетскому культу [Исиды. — *Н.Б.*], с точностью дает типичное, даже для языка, смешение эллинистической эпохи...» В житии св. Панкратия миф, скрытый в имени Фальконилы, особенно нагляден: «Здесь имеется эпизод о царице-красавице Фальконилле, которой приносили богатые дары, чтоб только посмотреть на ее красоту; у нее был юный сын, Фалькон [Сокол, т.е. Гор. — *Н.Б.*], который жил в ее садах, но внезапно умер, — и мать, скорбя по нем, построила в его честь храм, и статую его назвала „богом Фальконом“ Конечно, перед нами полное и окончательное воспроизведение мифа об Афродите-Астарте, живущей в своей священной роще с юным сыном-возлюбленным; смерть внезапно его похищает в саду, и Афродита начинает обряд поисков и слез. Сад Фальконилы, в котором умирает цветущий Фалькон, это соединение сада Афродиты с „садами Адониса“, это олицетворение в Адонисе-Фальконе самой нежной растительности, внезапно увядающей; лишь здесь перед нами Адонис слит с Гарпократом, Озирисом и Гором».

Стронгулий (Strongulius или Stranguillio) — это персонаж анонимной эпитомы «История Аполлония, царя Тирского». По Фрейденберг, Стронгулий, чье имя означает «Округлый», — персонаж Дионисийского круга, а его имя отсылает к винограду; жену Стронгулия зовут Дионисиада, а сакральное место рождения Диониса на острове Наксос в одном из источников именуется Стронгилой (Στρογγύλη) (Parthen. Amat. Narr. 19).

[4] Смысл этого рассуждения не пострадал от того, что Фрейденберг спутала «Хронику» Голенштедта (Холиншеда), содержавшую сюжеты ряда трагедий Шекспира, включая «Лира», с «Деяниями датчан» — исторической хроникой Саксона Грамматика, которая, как принято считать, была известна Шекспиру

не непосредственно, а во французском пересказе «Трагических историй» Бельфоре.

[5] Хрестоматийное стихотворение Лермонтова написано в 1832 г.

[6] Скульптура Антокольского, 1882 (Русский музей).

[7] Известная картина И.Репина была написана в 1891 г (Русский музей).

[8] Aesch. Ag. 1195.

[9] 1194.

[10] Soph. Oed. Tyr. 463.

[11] Soph. Aj. 654—655.

[12] Речь идет об исполнении этой песни в пьесе Горького «На дне».

[13] Полтава, 1, 148—149.

[14] Fr. 47 Bergk = Page PMG. Fr. 68.

[15] Заключительные строки стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?». В академическом издании — не подземных, а «заснувших»: *Тютчев Ф.И.* Лирика. Т. I. М. 1965, с. 57

[16] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. VI, 32.

[17] Aesch. Pers. 821—822.

[18] Романс Глинки на стихи Н.Павлова.

[19] *Пушкин А.С.* Поэт.

[20] Aesch. Eum. 942.

[21] Page PMG. Fr. 19, пер. В.В.Вересаева.

[22] Page PMG. Fr. 20, пер. В.В.Вересаева.

[23] Fr. 17 Bergk = Page PMG. Fr. 89; пер. В.В.Вересаева; с этим стихотворением Алкмана связано гетевское «Über allen Gipfeln ist Ruh», к которому, в свою очередь, восходит лермонтовское «Горные вершины».

[24] Page PMG. Fr. 13.

[25] Page PMG. Fr. 15.

[26] Page PMG. Fr. 31.

[27] Diehl, Anth. L. Gr. I, fr. 2.

[28] Plut. QC 717 A.

[29] Poll. IV, 123.

[30] См.: *Kranz W* Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragoedie. B. 1933.

[31] Aesch. Sup. 457

[32] 458.

[33] 459.

[34] 461.

[35] 463.

[36] 464.

[37] 468—471.

[38] 409—410.

[39] 33—36.

[40] 165—166.

[41] Aesch. Ch. 885—893.

[42] 886.

[43] 887

[44] Soph. El. 1478—1479.

[45] 1475.

[46] Aesch. Ch. 906—907

[47] Aesch. Sup. 320.

[48] Aesch. Ag. 1178—1183.

[49] 1183.

[50] Quint. Inst. XI, 3, 73.

[51] Soph. Trach. 46—47

[52] 49—51.

[53] 56—60.

[54] 141—177

[55] 177

[56] 178.

[57] 180—183.

[58] 311—321.

[59] 351—368.

[60] 552—587

[61] 672—679; 689—704.

[62] 680—687

[63] 749—812.

[64] Soph. Oed. Tyr. 151—215.

[65] 316—379; 437—444.

[66] 463—511.

[67] 532—615.

[68] 726—770.

[69] 863—910.

[70] 988—1046.

[71] 1054—1072.

[72] 1121—1185.

[73] 1213.

[74] Aesch. Prom. 447—450.

[75] 252.

[76] 92; 118.

[77] Soph. El. 781.

[78] Ср. μίμημα — у Еврипида: Eur. Her. Fur. 294; 992, Ion 1429, Tr. 922, IT 294, Hel. 74; 875; IA 578, fr. 25 (Aiol.). У Платона μίμημα встречается более 50 раз; рядом с термином εἴκων «образ», термин μίμημα «подражание» обсуждается главным образом в диалогах «Кратил» (432 b и сл.) и «Софист» (236 а и сл.).

[79] Этой теме посвящены прежде всего диалоги «Софист» и «Государство»; ближайшие тексты: Soph. 234 с и Rp 598 а и сл., 600 е; 601 bc.

[80] Герои Еврипида, трагичнейшего из трагиков, действительно постоянно говорят о страхе. В сохранившихся трагедиях и фрагментах слово «страх» φόβος звучит 115 раз, соответствующий глагол — 34, а прилагательное — 11 раз. Впрочем, старшие трагики при меньшем количестве дошедших текстов прибегают к словам этого гнезда 154 раза, т.е. столько же примерно, сколько и Еврипид. «Жалости», однако, во всяком случае лексически выраженной так же, как у Аристотеля в паре *фобос* и *елеос*, у Еврипида всего 10 случаев, у Софокла — 2, у Эсхила — нет вовсе.

[81] Eur. Her. Fur. 950.

[82] 871.

[83] 816.

[84] Aesch. Sup. 469.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ*

Агóн — состязание, поединок, борьба, тяжба, спор; драматический агон — состязание трагических или комических поэтов. Агон (спор героев) как часть драмы восходит к ритуальному состязанию фольклорных хоров.

Амебейность — вид композиционного параллелизма, состоящий в том, что повторение синтаксических рядов связывается анафорой в начале стиха и «внутренней» анафорой. Амебейность по происхождению связана с поочередным исполнением песни двумя хорами.

Анабаза — восхождение, вознесение на небо (в противоположность *катабазе*).

Áнодос — в религиозно-обрядовой сфере обозначает выход и выведение светового или аграрного божества из преисподней, его периодическое «возвращение».

Антифонность — диалогичность фольклорного пения; от ἀντιφωνεῖν — звучать в ответ, отвечать, возражать, спорить.

Аподиктический — доказательный, убедительный; в аподиктическом суждении утверждается необходимость чего-либо.

Апóлог — разновидность нравоучительной поэзии, краткая басня, часто — животная.

Áрзис — поднятие [ноги], т.е. повышение и подъем; термин греческой метрики, обозначающий слабую часть стопы, на которую не падает метрическое ударение; противопоставляется *тезису* (опускание, удар [ноги]).

Буфонии — афинский жертвенный обряд «быкоубийства»; после принесения жертвы судили и приговаривали к потоплению в море нож или топор, которым убивали быка.

Вотивы — предметы или изображения, по обету посвященные богам.

Гарýспики — предсказатели в Риме, гадавшие по внутренностям жертвенных животных.

---

* В словарь включены только те термины, которые не объясняются в тексте; толкования терминов ориентированы на контекст данной книги.

Гевристика — «умение находить выход»; метод обучения, так называемые сократические беседы, в которых путем наводящих вопросов и примеров учитель наталкивает ученика на правильный ответ.

Гиеродула — храмовая рабыня, посвященная богу, иногда священная «куртизанка»

Гиерология — особый, сакральный язык.

Гиерофа́нт — верховный жрец Элевсинских мистерий; кроме обязанностей по посвящению в мистерии и культу имел общественные обязанности и принимал участие в общегосударственных праздниках.

Гикетерия — обрядовая мольба об убежище или спасении; гикет, т.е. молящий, приходит с масличной ветвью, обвитой белой шерстью.

Гиларотрагедия — «веселая», т.е. травестийная, трагедия.

Гилоистический — вещественный, телесный, материальный (от ὕλη — вещество, материя); отличать от «гилозоистический» (гилозоизм — учение об одушевленности материи).

Гименей — жанр свадебной песни, которую исполняли, провожая невесту.

Гнома — изречение, сентенция, назидательное лаконичное высказывание, аналогичное пословице; гномой часто заканчивается монолог трагедии.

Дивинация — предсказание, прорицание; включает предсказание по снам, по полету птиц, основывается на всякого рода гаданиях — по стихиям, неодушевленным предметам и т.д. соответствует греческому *мантика.*

Дида́скал — «учитель»; в театре — постановщик, преимущественно сам автор драмы.

Дистихомифи́я — *стихомифия*, в которой реплики диалогистов содержат по паре стихов.

Евгемеризм — принцип рационалистического толкования мифов, полагающий в основе мифологического рассказа реальные исторические события, лишь фантастически искаженные. Термин происходит от имени греческого писателя Евгемера (ок. 300 г. до н.э.), рассказывавшего в своем «романе» об утопической Панхее о священной надписи, которая сообщала о деяниях первых царей острова: Урана, Кроноса, Зевса. По мысли Евгемера, великие люди и мудрые цари почитаются столь высоко, что достигают «ранга» богов.

Исо́кол[он] — риторическая фигура, состоящая в равновесии двух или нескольких речевых тактов (колонов), причем точное слоговое равенство именуется исоколоном, а приблизительное — *парисоном.* Исоколон обычно составляется из сравнительно кратких и отчетливо выделенных колонов и подчеркивается синтаксическим па-

	раллелизмом, анафорой, сходством окончаний и проч.
Кабиры	финикийские или пеласгические божества, которых чтили как помощников Гефеста на Лемносе, в Самофракии и др. божества безличные, множественные; культ их — очень архаичного облика.
Кадуцей	жезл вестника, является атрибутом Гермеса (Меркурия).
Катабаза	схождение вниз, сошествие в преисподнюю.
Катартика	все, что связано с очистительными (катартическими) обрядами.
Киклики	авторы киклических поэм, т.е. послегомеровских песен, образующих в совокупности связный комплекс мифов (цикл, кикл).
Колак	льстец, прихлебатель; сценический тип льстеца.
Коммос	биение себя в грудь в знак скорби; часть трагедии — скорбная песнь хора или хора и солиста.
Комос	веселая процессия ряженых на празднике урожая и виноделия; обрядовое шествие, включающее пение, пляски, игры, высмеивание друг друга и встречных; считается, что «комедия» — это песня комоса.
Корифей	предводитель хора в греческой драме.
Куротрофы	богини-кормилицы, воспитательницы.
Либация	жертвенное возлияние.
Луперки	жрецы Фавна Луперка, древнего бога стад; точнее, коллективные участники Луперкалий — очистительных, умилостивительных обрядов; во время Луперкалий луперки бегут обнаженные по улицам и хлещут кожаными бичами всех встречных.
Мантика	прорицания, пророчества, искусство предсказаний, провиденциальная обрядность; ср. *дивинация*.
Мист	человек, посвященный в мистерии, участник мистериального действа.
Монодия	сольная песня героя драмы.
Онкос	высокий треугольный головной убор греческого трагического актера.
Онолатрический (миф)	миф, связанный с культом осла.
Ордалии	в средние века способ определения виновности или невиновности «божьим судом»: испытание огнем, водой, раскаленным железом и т.п.
Паллиата	комедия плаща (паллиум); римская комедия, основанная на греческом образце, герои которой носят греческое платье (плащ).
Парадигма	термин риторики, обозначающий поучительный пример, урок, доказательство на примере.
Параскений	см. *скена*.
Паредр	сопрестольник, совместно с кем-либо правящий; у мужского божества часто есть паредр,

	т.е. пара противоположного пола, но с аналогичной функцией: Персефона — паредр Аида и др.
Пáрис[он]	см. исóкол[он].
Парóд	часть драмы; песня, с которой хор выходит на сцену после пролога.
Парфéний	«девичья песня»; жанр хоровой лирики, предназначенный для исполнения хорами девушек.
Парэнéза	увещевательное, «советное» слово, речь.
Пеáн	торжественный хоровой гимн, благодарственный, победный или умилостивительный; преимущественно в честь Аполлона.
Перипетия	как термин, характеризующий трагедию, обозначает перемену событий к противоположному, благодаря чему осуществляется кульминация и подготавливается развязка.
Сáтура (сатира)	букв. «смесь»; так называлась обрядовая еда, подносившаяся богам; римская сатира (типа Луцилиевой или Горациевой) как литературный жанр наследовала эллинистическому принципу «пестроты» (смеси); сатира Варрона, Мениппа или Петрония характеризовалась смесью стихов и прозы; о драматической сатуре см. примеч. 50 к гл. «Мим» («Образ и понятие»).
Скена	палатка позади орхестры (сначала деревянная, впоследствии каменная), в которой хранился реквизит и актеры ждали выхода; выступы по бокам скены — параскении; из-за них появлялись актеры; параскениями со временем стали именоваться боковые проходы (двери).
Скóлий	песня-импровизация, которая состоит из небольших (до 4 стихов) частей, исполняемых в определенной очередности участниками симпосия (пира).
Солеá	в православной церкви возвышение перед иконостасом во всю его длину (от лат. solea — подошва).
Сотéр	спаситель, хранитель, покровитель — титул божества.
Спарагмóс	разрывание, раздирание; ритуальное расчленение животного, экстатическое расцарапывание собственного тела.
Стáсим	«стоячая песня»; в греческой трагедии — большая, ритмически единообразная песнь, которую хор пел, стоя неподвижно на месте.
Стихомифи́я	форма драматического диалога, в котором диалогисты произносят по одной метрической строке (иногда по две, см. *дистихомифия*); стихомифия характерна для трагедии, в комедии строка часто разбивается на две реплики.
Талиóн	римский юридический термин, означающий возмездие, по силе равное преступлению.

Таргéлии — аттический праздник жатвы в честь Аполлона и Артемиды, на котором убивали *фармаков*, «искупая» урожай.

Тезис — см. *áрзис*.

Тейхоскопúя — «смотрение со стены»; традиционное заглавие III песни «Илиады».

Теорикóн — в Афинах пособие на оплату мест в театре.

Трáгос — козел; ряженный козлом.

Трéнос — похоронный плач, жанр хоровой лирики.

Фармáк — «нечисть» и очистительная жертва; род человеческого «козла отпущения», воплощение скверны; избирался из уродов как умилостивительная жертва при несчастии (голод, болезнь) и сжигался (в Ионии); на афинских Таргелиях двух фармаков (сибакхи) высылали прочь из города и там убивали (сбрасывали со скалы).

Фиáды (тиады) — участницы фиаса, свиты Диониса, т.е. вакханки.

Флиáки — сценки из репертуара народного импровизационного, фарсового театра в Италии и Сицилии.

Холиáмб — букв. «хромой ямб»; размер, изобретенный Гиппонактом, заменившим последнюю стопу шестистопного ямба хореем.

Хорегия — обязанность богатых афинских граждан брать на себя расходы по подбору и обучению хора для драматических состязаний и по оформлению спектакля.

Хтонизм, хтоническое — «хтоническое» (от греч. χθών — земля, почва) начало связано с идеей могилы и возрождения, тления и произрастания, с принципом «смерти», снятой в круговороте времен; хтонизмом именуется также ранняя стадия мифологии античных народов (следы которой сохраняются сколь угодно долго), характеризуемая чудовищными образами порождений земли; хтоническими именуются подземные боги, противопоставленные «светлым», олимпийским божествам.

Э́йрон (иначе — «ироник») — притворщик, хитрец; у Платона «эйрон» приближается к «шуту-философу»; эйрон — притворщик, умаляющий себя; образцовый эйрон — Сократ.

Эпифанирующий бог — божество, внезапно являющееся людям; эпифания — это чудесное проявление божественной силы и воли, а иногда и явление самого бога, приходящего на помощь; обожествленные властители считались богами-эпифанами, ибо в них являли себя боги.

Эксóд — заключительная песня хора, с которой он покидает орхестру; последняя часть драмы.

Эпóд — в греческой хоровой лирике третья часть системы строфа—антистрофа—эпод; метрически эпод отличается от двух первых частей. В хо-

ровых партиях драмы эпод часто завершает не одну, а несколько пар строф, помещаясь в конце всей песни.

Эпóним — герой, дающий чему-либо свое имя; тот, чьим именем называется город, фила и т.п.

Я́мбика — ямбические размеры связаны в античности с определенными «ямбическими» темами: насмешки, глумления, издевательства; тематически-метрический комплекс и есть ямбика.

Singen—sagen — «петь и сказывать» — средневековая немецкая формула для эпического сказа; в научной литературе ею обозначают аналогичные явления не только германской, но и любой традиции. Сочетание пения и сказывания получило в науке различные интерпретации. В частности, считалось, что древний (по мнению некоторых — индоевропейский) эпический стиль характеризуется чередованием стихов и прозы. Письменной фиксации удостаивается со временем лишь стихотворная часть, так как «сказовая», или прозаическая, мыслится служебной, пояснительной. Она более подвижна, вариативна, импровизация играет в ней большую роль. Стихотворные части нередко архаичнее по языку, содержат диалектные черты и т.п. С другой стороны, стихотворной и песенной бывает прямая речь героев и диалоги, вводимые формулой «тогда сказал» или «тогда запел» (причем герой может обладать «личной» мелодией), а речь «от автора» сказывается. Некоторые ирландские памятники являют своеобразный пример реализации принципа singen—sagen: стихотворная часть перелагает то же самое, что говорится в части прозаической.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга написана в форме «я-рассказа», что не случайно. «Мы» не стоит за строками данной работы, хотя у О.М.Фрейденберг были и единомышленники, и учителя, и ученики. Тем не менее «рассказ» этот очень личный, и может быть, именно благодаря такой несводимости ни к одной научной школе, сколько бы веяний, в том числе далеких от научной строгости, ни затрагивало автора настоящей книги, благодаря «личному», не объяснимому целиком состоянием научной мысли определенного времени характеру исследований работы О.М.Фрейденберг оказываются современными. И вместо того чтобы, читая труд тридцатилетней давности, с благожелательным любопытством отмечать в нем мысли, отдаленно предвосхищающие сегодняшний день, поражаешься странностям терминологии и как бы анахронизмам[1] во вполне современном сочинении. Между тем год рождения автора, Ольги Михайловны Фрейденберг, — 1890-й.

«Родилась в 1890 г. в семье первого русского изобретателя наборной буквоотливочной машины и первого европейского изобретателя автоматического телефона М.Ф.Фрейденберга. Среднее образование получила в гимназии Гедда, высшее — в Петроградском университете, который окончила в 1923 г. по классическому отделению, имея руководителями акад. С.А.Жебелева и акад. Н.Я.Марра» — так начинается автобиография О.М.Фрейденберг.

Первые две значительные работы были написаны под руководством С.А.Жебелева. Это «Этюды к „Деяниям Павла и Феклы“» (нач. 20-х годов) и «Происхождение греческого романа» (1923). В «Этюдах» содержится перевод и комментарий славянского и греческого текстов апокрифа, а в анализе сюжета и доистории персонажей, т.е. истории носителей имен Фальконилла, Фекла, Фамирид (или вариантов этих имен), связанных с культом или мифологической традицией, выясняется, что рассказ о «страстных» божествах наподобие Адониса или Озириса может принять в себя мировоззрение и житийной литературы, и авантюрно-любовного романа; апокрифы при этом яснее обнаруживают генетическое родство жанров, так далеко разошедшихся по своей духовной

---

[1] «Анахронизм» терминов иногда направлен и в другую сторону. Так, выражения вроде «картина мира», «амбивалентные понятия», термин «мифологема» и др., которым на первый взгляд не более двух десятилетий, использовались О.М.Фрейденберг и учеными «семантического» направления уже в 20-е годы.

направленности. В работе о романе О.М.Фрейденберг указывает на восточную родину такого повествования и датирует его появление на греческой почве II—I вв. до н.э. Папирусные находки и исследования языка романа[2], как известно, подтвердили такую датировку. О.М.Фрейденберг же исходила из того, что именно эллинистическая эпоха могла создать этот псевдореалистический жанр, «метафорический реализм», в котором древняя мифологема страстей богов плодородия ассимилирована в виде человеческих страстей. Четыре года спустя вышла известная книга К.Кереньи, пришедшего к сходным выводам[3].

Диссертацию, работу над которой О.М.Фрейденберг начала в семинаре Жебелева, она защитила как магистерскую через год после окончания университета при активной поддержке Марра. Эта поддержка имела тем большее значение в судьбе молодого ученого, что научная общественность, до того как был получен похвальный отзыв на работу такого авторитета в христианистике, как Гарнак, относилась к концепции О.М.Фрейденберг отрицательно. С этого времени О.М.Фрейденберг стала сотрудничать с Марром и получила репутацию его последователя.

В своих «Воспоминаниях о Марре» О.М.Фрейденберг пишет, что в «восхищении [Марром] самой высокой пробы был для меня самой, однако, опасный момент». Эта опасность заключалась и в принятии на веру положений «яфетической» теории, и в опоре на выводы «палеонтологического» языкознания как на несомненную истину, что можно видеть в некоторых статьях Фрейденберг начала 30-х годов. Но и кроме того, в исследованиях О.М.Фрейденберг, как и во многих других работах того времени, научный скептицизм заметно потеснился, дав место пафосу построения совершенно новой науки на совершенно новых основах. Насущной становится проблема «происхождения» жизни, языка, человека, и решена она должна быть незамедлительно. Выдвижение гипотез крайне непопулярно, выдвигаются «истинные положения», наука не предлагает, а вещает. Марр был ярким представителем такой авторитарной науки, и О.М.Фрейденберг вспоминает, что был момент, когда она «готова была совершенно добровольно заглушить в себе все интересы и отказаться от самостоятельного взгляда на вещи», но работа над «Поэтикой сюжета и жанра», как она выражается, «взяла свое».

Не следует, однако, и преувеличивать зависимость концепций О.М.Фрейденберг от «нового учения о языке». С Марром и вокруг Марра в 20-е годы объединялась группа ученых, чьи интересы можно было бы охарактеризовать как культурологические; как пишет Ю.М.Лотман, «объектом их исследования являлась культура как таковая, а не какая-нибудь ее частная сторона»[4]. Среди трудов, по которым можно судить о характере марровской школы культурологии, можно назвать серии «Яфетический сборник» и «Язык и литература», коллективный

---

[2] См., например: *Papanikolau A.D.* Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane. Göttingen, 1973.

[3] *Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religions-geschichtlicher Beleuchtung. Tübingen, 1927.

[4] *Лотман Ю.М.* О.М.Фрейденберг как исследователь культуры. — ТЗС. 1973, т. 6, с. 485.

труд «Тристан и Исольда (от героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии)». Л., 1932, созданный секцией семантики мифа и фольклора при Институте языка и мышления, отчасти сборник «Академия наук СССР академику Н.Я.Марру», Л., 1935, и др.

Итак, шесть лет (1926—1932) О.М.Фрейденберг сотрудничала с названной выше секцией, где, исключая И.И.Мещанинова, тогда еще близкого археологии, не было ни одного лингвиста; руководил секцией В.Ф.Шишмарев. Здесь была подготовлена «Прокрида» — первая редакция «Поэтики сюжета и жанра». Со временем, однако, марровцы, по словам О.М.Фрейденберг, «обратились в касту», и работа усложнилась. Покинув «яфетический институт», О.М.Фрейденберг в 1932 г. возглавила первую в СССР кафедру классической филологии в ЛИФЛИ (впоследствии филологический факультет ЛГУ), сотрудничая параллельно в научно-исследовательских учреждениях (ИЛЯЗВ—ИРК—ЛНИЯ). В 1935 г. Фрейденберг защитила докторскую диссертацию, изданную годом позже как «Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы)», в 1936 г. вышла под ее редакцией книга «Античные теории языка и стиля», в 1939 г. при кафедре было открыто первое отделение византинистики. Для публикации результатов научных исследований возможностей в те годы было немного. О.М.Фрейденберг удалось опубликовать одну монографию и более 20 статей, в то время как в ее архиве сохранилось три десятка статей и 8 монографий. За четверть века научной деятельности Фрейденберг прочитала более 50 докладов. О.М.Фрейденберг пережила осаду Ленинграда. В тяжелейших условиях, о которых нет нужды напоминать, она продолжала работу. В годы блокады были написаны лекции «Введение в теорию античного фольклора», а также два «Гомеровских этюда». По возвращении университета из эвакуации О.М.Фрейденберг снова заведует кафедрой. В 1950 г. она уходит на пенсию, пишет «Образ и понятие», приводит в порядок свой архив. 6 июля 1955 г. О.М.Фрейденберг скончалась.

В какой же области работала О.М.Фрейденберг? По образованию и «по должности» она — филолог-классик. Однако и сегодня интерес к ее работам пробудился скорее в среде фольклористов и культурологов, нежели среди собственно античников, и в свое время, работая долгие годы рядом со многими из крупных отечественных классиков, О.М.Фрейденберг находилась как ученый в известной изоляции. То, что она делала, представлялось и не классической, и не филологией, и это несмотря на то, что классическая филология — «комплексная» наука. Проблематично даже то, что́, собственно, является предметом исследования: литература? мифология? фольклор? обряды? первобытное мышление? театр? язык? религия? Но, как писала сама О.М.Фрейденберг, «занимаясь литературой не формально, а по содержанию, мы обязаны учитывать все новое, что стало известно в тех областях знания, которые вскрывают факты, прямо или косвенно определяющие это содержание»[5]. Вряд ли тут следует говорить о «комплексном подходе», ибо тем самым признается незыблемость и «естественность» границ научных дисциплин, которые лишь по особому случаю объединяются для решения «ком-

[5] Поэтика сюжета и жанра, с. 9.

плексной» проблемы, между тем как в действительности сами по себе изучаемые явления ничего не знают об этих границах. В вводной главе к «Поэтике» О.М.Фрейденберг говорит о направлении в изучении поэтики, зародившемся в середине XIX в. и изучающем не готовые формы литературы, но историю представлений, обрядности, мышления и порождаемые ими формы обычая, сказания, религии, языка, мифа. Наука эта безымянна и теоретически чрезвычайно разношерстна. По мнению О.М.Фрейденберг, «семантическое» направление представлено в отечественной науке мифологической школой, А.Н.Веселовским[6], А.А.По-

---

[6] С А.Н.Веселовским О.М.Фрейденберг решительно расходилась в одном вопросе, а именно в вопросе о первобытном синкретизме, и не раз как в настоящей работе, так и в других публикациях высказывалась по этому вопросу совершенно определенно. Так, в «Поэтике сюжета и жанра» она писала: «Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами как изначальные различия смыслового тождества: нет такого исторического периода, в котором они были бы слиты воедино как нечто первородное само по себе... Другими словами, и ритм, и движение, и слово проходят пути исторического изменения как самостоятельные и параллельные отложения одного и того же смыслового значения» (с. 134). Таким образом, для О.М.Фрейденберг не из синкретического обрядово-словесного комплекса по внешним «историческим» причинам выделяется тот или иной литературный жанр, но мышление тождеством, семантически приравнивающее речь, действие и вещь, создает возможность их «симбиоза». Этот симбиоз и выглядит как нечто «синкретическое» там, где его наблюдает этнография. Однако «данными такого псевдосинкретизма можно пользоваться при изучении позднейших стадий родового строя, но нельзя в них видеть генезиса литературы ни фактически, ни по методу» (Поэтика сюжета и жанра, с. 18; ср. с. 121 и сл.). С этих же позиций критикует теорию Веселовского и Е.М.Мелетинский, указывая на единство мифологической семантики и делая акцент на семантическом тождестве, а не на генетическом единстве. Немаловажно при этом, что и формальный синкретизм родов поэзии соблюдается нестрого: как показывают исследования Боура, эпос в него не укладывается (см.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М. 1976, с. 138; *он же.* Миф и историческая поэтика фольклора. — Фольклор. Поэтическая система. М. 1977, с. 25—28). Эта сторона концепции О.М.Фрейденберг нуждается в особом подчеркивании, потому что нередко ее работы трактуются как ритуалистические, в то время как и обрядовые и словесные формы являются для нее равноправными порождениями мифологической семантики, и параллели с обрядом в трудах этого ученого следует понимать как параллели повествовательным формам, а не как их истоки.

Надо отметить, впрочем, что критика Веселовского относилась в большей мере к последователям теории первобытного синкретизма, нежели к ее создателю, который ясно называл синкретизмом «не смешение, а отсутствие различия между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами» (*Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л. 1939, с. 3—4). Важен для О.М.Фрейденберг и спор с эволюционизмом Веселовского: возникновение жанров «идет не по прямой и хронологически последовательной линии развития, а через противоречие; и литературные жанры происходят не из архетипов себя же самих, а из антилитературного материала, который должен, для того чтобы стать литературой, заново переосмыслиться и переключить функции» (Поэтика сюжета и жанра, с. 147).

тебней и школой Н.Я.Марра. В зарубежной науке О.М.Фрейденберг выделяет тех же мифологов, английскую антропологическую школу, Г.Узенера, французскую социологическую школу и Л.Леви-Брюля, указывает также на Ф.Боаса и З.Фрейда. Особое внимание уделяется Э.Кассиреру. Мы остановимся здесь только на отношении концепций О.М.Фрейденберг к учению Марра и философии Кассирера, взятым только с точки зрения трактовки мифа и первобытного мышления.

Марровская школа и сам Марр, подобно английской антропологической школе, рассматривали греко-римскую культуру в ряду прочих культур «на том же уровне развития». Такая сознательная нивелировка исторической и культурной специфики, отрицание «уникального» в истории было вполне естественной реакцией на казенную, «готовую» античность, чье положение родоначальницы культуры исследователя, т.е. европейской культуры, сразу же ставило античность «выше» всяких сравнений и уподоблений «чужим», в особенности «примитивным», культурам. Со стремлением показать эллина не в противопоставлении варвару, а как того же варвара связан и интерес к догреческой средиземноморской культуре. В то же время О.М.Фрейденберг отдает себе отчет в том, что, хотя семантическая система первобытного общества имеет к античности прямое отношение, однако, «вбирая в себя предшествующую культуру, делая эту культуру своей, органичной, античность обращает ее в новое качество, порывающее с какой бы то ни было первобытностью» («Введение...»). Сопоставление культур ведет за собою сопоставление классических и малоазийских языков, языков негреческого населения Эгеиды, что сегодня, разумеется, на иной лингвистической основе, стало весьма плодотворным направлением классической филологии. Марр и его школа предвосхитили изучение духовной культуры, отправляющееся от данных лингвистики, поскольку, по принятому Марром тезису, в языке, верованиях, эпосе, сюжете, мифе откладывается одна и та же семантика. Так как сам лингвистический инструмент оставался непригодным, плодотворен данный тезис был в тех случаях, когда понимание культурных феноменов влекло за собой освещение языкового материала, а не наоборот. Некоторые разумные этимологические сопоставления О.М.Фрейденберг лишний раз подтверждают существенную роль мифологической семантики для этимологических разысканий, ибо объясняются такие верные этимологии не чем другим, как только чутьем к мифопоэтической языковой образности (условие необходимое, но не достаточное). Роль догреческого культурного субстрата О.М.Фрейденберг расценивает следующим образом: традиция не складывается благодаря заимствованиям — при всей важности, это внешний фактор, — она идет изнутри народа, но, «подобно всему живому, складывается в результате соединения исконного с чужеродным»; и культура и этнос разносоставны и разнокачественны по происхождению: «достаточно сказать, что греки не были рождены греками, а греками стали в результате того, что состояли из различных этнических и культурных групп» («Введение...»).

К Марру восходит и чрезмерная эксплуатация понятия «тотемизм». Неоправданная широта значения слов «тотем», «тотемизм», «тотеми-

ческое мышление», несмотря на все оговорки автора, мешает пониманию концепций О.М.Фрейденберг, относящихся к первобытному мышлению. Очень часто слово «тотем», прибавляемое то к одному, то к другому — вещь-тотем, слово-тотем, — означает только то, что данный объект берется в исследовании не стороной своего «реального бытия», но в системе мифологической картины мира наиболее архаического образца. Пара «тотем—нетотем» описывает ее дихотомичность, наличие «прямого» и «противительного» планов. Здесь можно также видеть одну из первых попыток различать «отмеченное—неотмеченное» (т.е. «отмеченное» — это и «тотем» и «нетотем»). Что же касается некоторых грубых приурочений явлений духовной культуры к фактам и закономерностям социально-экономического развития, встречающихся в «Поэтике» и некоторых статьях О.М.Фрейденберг, то они являются даже не столько данью времени, сколько данью публикации. В этом можно убедиться, сличая рукописный и печатный варианты «Поэтики», а также в целом архивные и опубликованные работы. Следует отметить также, что автор сам говорит о своем нежелании опираться на социально-экономическую историю для объяснения тех или иных мифологических или литературных фактов, но не потому, чтобы это почиталось ненужным, а потому, что нет доверия результатам современной О.М.Фрейденберг исторической науки об античности. То, что О.М.Фрейденберг называла «стадиальным», нетрудно сегодня осмыслить как типологическое, и читателю легко убедиться в том, что топорная стадиальность развития, как она представлена, например, в сборнике «Тристан и Исольда», становится во «Введении...» сменой типологии, трансформацией фольклорной традиции, которая получает известную самостоятельность, вместо того чтобы тенью следовать за матриархатом, патриархатом и т.п.

К Марру восходит и известная жесткость научного почерка, постоянно грозящая редукционизмом и забвением самого объекта ради его «происхождения», отождествлением развитой культуры с гипотетической первобытной мифологической системой. Мы оставим открытым вопрос, являются ли эти пороки принципиальными свойствами «семантического» направления или же научного такта и чувства меры довольно, чтобы их избегнуть, и приведем только следующие слова О.М.Фрейденберг: «Культура Шекспира так же относится к культуре дикаря, как солнечная система к системе электрона, однако не следует поэтому требовать „переходов" миллиардов тысяч лет истории усложнения от электрона до солнца» («Введение»). Хотя названные выше опасности существуют, тем не менее, например, глава о «Трахинянках» в «Образе и понятии» («Эстетические проблемы. 16») демонстрирует и тонкое понимание художественной постройки греческой драмы, и известное писательское дарование самого исследователя.

Что касается Кассирера, то ему О.М.Фрейденберг обязана отчасти учением о мифологическом мышлении, метафоре, зарождении понятий (хотя, может быть, правильнее считать, что Г.Узенер послужил источником и тому и другому ученому). Как и Кассиреру, О.М.Фрейденберг представляется неудовлетворительной трактовка мифов, исходящая из

их буквального содержания и не уделяющая внимания присущей им форме, связанной с особой структурой первобытного мышления. Для Кассирера сознание, взятое абстрактно, оформляет воздействие воспринимаемого явления, для О.М.Фрейденберг коллективные представления оформляют восприятие. Перед тем и другим исследователем стоит одна проблема: как общие родовые и видовые понятия, лежащие в основе научных построений, возникают на почве единичных языковых понятий, что побуждает языковое мышление выделять из потока впечатлений определенную совокупность представлений и, дав ей обозначение в речи, отграничить ее как нечто единое. Марра, Фрейденберг и Кассирера объединяет представление о диффузном, или комплексном, характере первобытного мышления, восходящее к Леви-Брюлю. Такое представление, видимо, односторонне. Если бы имело место только нарекание одним словом вещей, с нашей точки зрения разнородных, это было бы справедливо, но так как известно, что в языках «экзотических» народов существует детальное именование таких предметов и явлений, которые в языке европейцев выражаются только суммарно, то легко себе представить, что и европейское мышление можно описать, как «диффузное».

Говоря о метафоре, Кассирер утверждает, что те «школьные» метафоры, при которых родовые понятия заменяются видовыми, часть — целым, восходят туда же, куда восходит само метафорическое мышление, т.е. к мифотворческому сознанию. Мысль об аналогии языковой и мифологической метафоры не нова. Решалась она двояко: 1) язык получает метафору от мифа; 2) миф вырос из метафористики языка. Для Кассирера этот спор бессодержателен, ибо он считает метафору конституирующим элементом языка и мифа. Оба процесса — формирование мифологических представлений и языковых понятий — не приурочиваются к определенному историческому моменту, но берутся лишь с точки зрения структуры языкового и мифологического сознания. Итак, отождествляя вслед за Узенером структуру первичного языкового сознания на стадии словотворения и мифотворческого сознания, Кассирер полагает, что установление связи между явлением и звуковым комплексом, его обозначающим, так же как между мифическим образом и обозначенным тем же звуковым комплексом языковым понятием, есть уже «перенос», хотя, разумеется, не осознается как таковой. Когда звуковой комплекс одновременно и неразличимо обозначает то, что мы называем по отдельности тем или иным явлением и тем или иным мифическим образом, Кассирер говорит о «радикальной метафоре» («до-метафора», по терминологии О.М.Фрейденберг), предшествующей разделению языка и мифа как самостоятельных областей. Кассирер указывает также на так называемую «палингенесию мифотворческого слова» в поэтическом языке: использование комплексности, слитности звучания и значения, неразличение знака и предмета, отсутствие грани реального и фантастического.

По сути дела, в работах Фрейденберг нет разворачивания мысли, нет дискурсивности, но нет и описательства. У ее работ есть центр —

центральная в прямом смысле этого слова мысль. Для первого периода (20—30-е годы) центральной мыслью можно считать мысль о превращении содержательной стороны в формальную, о мифологичности формы первой литературы, т.е. мысль о том, что и сюжет и жанр есть миросозерцание в генезисе. Для второго периода (40-е — начало 50-х годов) эта мысль уточняется как проблема понятийного переписывания мифа и роли понятийных процессов в становлении поэтических категорий — литература, тем самым, берется как материальная теория познания, т.е. акцент смещается с поэтики на эстетику.

Но неизбежная последовательность изложения всякой мысли как бы портит все дело. Для работ О.М.Фрейденберг нужна какая-то другая пространственная организация текста, при которой эта «центральная мысль» так бы и помещалась в центре, подобно источнику света, а материал, который она «освещает», располагался «кругом». Вся притягательность научного поиска для О.М.Фрейденберг заключена в этой игре света и тени, которую производит освещение одной мыслью совершенно непохожих, далеких, чуждых друг другу вещей. Метод науки она уподобляет стоглазому Аргусу, который должен все и всюду видеть одновременно. Конечно, такой метод должен опереть себя на идеи всемирной связи, которые О.М.Фрейденберг называет «простыми и кроткими». И вот в самом этом «личном» методе, видимо, уже заложено то, что автор сможет увидеть в своем материале, в способе исследования — обнаруженный им способ организации исследуемого. Выделение «центральных мыслей» О.М.Фрейденберг так же делает их бедными и условными, как и обнажение семантики мифа, уплощает миф и лишает его глубины. «Семантика» настолько же поражает нас своим однообразием, насколько дивит пестротою ее оформление. И если центральный образ мифа невидим, но живет в разновидных формах метафор, и его можно вскрыть и вытащить на свет лишь искусственно, и он существует, когда его нет, но, появляясь, теряет свою сущность, то такую же неформулируемость можно видеть и в работах О.М.Фрейденберг, хотя к концу жизни она и освоилась с «неудобной» последовательностью изложения. И повествование есть также помеха анализу. Установка на парадигматику мифа совершенно заслоняет в работах О.М.Фрейденберг его синтагматический аспект, который как бы «прячет» смысл. Когда О.М.Фрейденберг говорит о языке форм как о языке дипломата, созданном для сокрытия мыслей, она, разумеется, заостряет одну сторону проблемы. Эта заостренность понятна как реакция на тот взгляд, согласно которому смысл мифического текста слагается из, так сказать, словарного смысла его компонентов. Но, не учитывая миф как повествование, О.М.Фрейденберг тем самым под мифом понимает почти только одно мифическое мышление.

Кажется, что О.М.Фрейденберг интересуют «стадии», «происхождения» и «истории возникновения», но мы напрасно стали бы искать в теоретической работе историческое содержание, указание на то, что тогда-то, в такую-то «эпоху», «было» то-то и то-то. Особенно фальшиво выглядел бы такой историзм в применении к первобытности, времени доисторическому. О.М.Фрейденберг признавалась, что глаголы, связы-

вающие временем, она насильно вводит в текст: «Обобщающая мысль не мыслит в конкретном прошлом, уж лучше тогда praesens, но и он сковывает, к земле гнет мысль» (архив).

Этому praesens atemporale — вневременному настоящему — соответствует и отношение автора к своим концепциям: здесь нет ни следа пропедевтического скептицизма, ни намека на гипотетичность, неполную доказанность или полную недоказуемость тех или иных положений. Автор не принимает во внимание ни относительности наших знаний, ни собственной ограниченности тем временем, в которое ему выпало жить. Парадоксальным образом эта авторитарность и является основной приметой времени в трудах О.М.Фрейденберг, тогда как по своей сути и по своей судьбе они ему не принадлежали, но принадлежали будущему.

Две книги — «Введение в теорию античного фольклора» и «Образ и понятие»[7] — естественно объединяются в данном издании. Первая работа не касается вопросов, связанных с литературой, это именно вводный курс, в котором описывается та «система семантической мысли» родового общества, на которой и вопреки которой вырастает античная, собственно греческая, литература. Вторая работа касается уже самой проблемы становления литературы, художественного сознания. И наконец, технику разработки конкретной проблемы из области мифологической семантики демонстрирует статья в Приложении, снабженная тем научным аппаратом, который необходим в работах такого рода.

Чтение и восприятие данной книги затруднено двумя обстоятельствами. Первое из них состоит в том, что недостатки работ О.М.Фрейденберг чрезвычайно трудно отделить от их достоинств, так органично одно продолжает другое. Вторая же трудность связана с «жанром» исследований. Автор предполагает читателя, который хорошо помнит сюжеты греческой драмы, знает, что такое эпиррема, недавно перечитывал Лукиана и т.д. Сокращение рукописи, шедшее за счет пересказов сюжетов и вообще «информативного», а не концептуального материала, усилило это свойство книги. Работа О.М.Фрейденберг «лична» еще и потому, что здесь нет «общего курса», популярного обобщения достижений науки, несмотря на широту проблем, это исследование специальное и оригинальное. Есть еще одна особенность, отличающая данную книгу от работ по классической филологии, — отсутствие необходимого аппарата и ссылок на научную литературу, что также связано с «жанром». Для «Введения...» такое положение объясняется уже тем, что это лекции, а для второй работы — тем, что это жанр вывода к целой жизни ученого. Вся монография (в несокращенном виде 27 листов) — это один развернутый вывод и итог. Скрупулезный подбор материала, знакомство с различными точками зрения и полемика позади. «Поэтика» испещрена примечаниями, а в «Образе и понятии» даже цитаты даются без отсылок. О.М.Фрейденберг никогда не была чужда полемике, но в данной книге демонстрируется скорее доверие к истории, кото-

[7] Этим работам посвящено несколько страниц (136—141 и др.) книги «Поэтика мифа» (М., 1976) Е.М.Мелетинского, ознакомившегося с ними в рукописи.

рой все предстоит «поставить на свое место». Даже на свои неопубликованные работы О.М.Фрейденберг ссылается следующим образом: «как я уже говорила...» — так, словно где-то всем словам ведется счет...

Пользуемся случаем выразить горячую признательность прежде всего наследнице Ольги Михайловны Фрейденберг, хранительнице ее архива, Русудан Рубеновне Орбели как за предоставление для публикации рукописного материала, так и за многообразную деятельную помощь, оказанную нам при подготовке к печати данной книги; Сергею Юрьевичу Неклюдову, которому принадлежит идея издания трудов О.М.Фрейденберг; Галине Владимировне Брагинской за помощь в оформлении рукописи; Сергею Сергеевичу Аверинцеву, помогавшему нам, несмотря на живое обаяние мысли Ольги Михайловны Фрейденберг, взглянуть критически на ее работы.

ПОСЛЕСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

«Миф и литература древности» выходит вторично через 20 лет. Новое издание отличается не только текстологически и аппаратом (об этом — в своем месте). Оно отличается своим контекстом. За прошедшие годы задача введения наследия полузабытого ученого в научный обиход не то чтобы выполнена (в архиве еще несколько неопубликованных монографий; см. Краткое описание материалов личного архива О.М.Фрейденберг), но актуальность, несомненно, потеряла. Должна признаться, что мне очень трудно увидеть объективно эту новую ситуацию и описать современное место О.М.Фрейденберг в универсуме науки и образования. Для меня остается неизжитым, эмоционально и интеллектуально интригующим, феномен неузнанности О.М.Фрейденберг при жизни, забвения ее после смерти, игнорирования коллегами и рядом с этим неисчерпанность для меня за столько лет смысла ее трудов и дней. Несмотря на известную, надеюсь простительную, усталость от публикаторской деятельности в течение 25 лет, я остаюсь ревнивым неофитом, вечно открывающим впервые сундук с никому не известными рукописями, мемуарами, письмами, ergo не способным увидеть Фрейденберг в ее нынешнем качестве — части академического курса, репертуара литературных, философских, культурологических словарей и энциклопедий. Эту неспособность до известной степени восполняет библиография публикаций, посвященных Фрейденберг, неполная конечно, но стремящаяся к полноте. Библиография и Personalia показывают очень ясно, что сначала, в 1970-х, интерес к Фрейденберг исходил из круга московско-тартуской семиотики и перекидывался за рубеж по той же самой линии. Так что первые переводы на английский печатались в сборниках, посвященных русской семиотике[1] или русскому формализму, с которым связывали себя семиотики, но никак не Фрейденберг[2]. Выход книги в 1978 г предварялся немногими публикациями, которые оставались известными в весьма узком кругу. В 1979 г. состоялось обсуждение трудов Фрейденберг в неформальном кругу ленинградских филологов и историков, занимавшихся античностью. Выступления участников вклю-

---

[1] Здесь и далее ссылки даются на номера Библиографии О.М.Фрейденберг и ее Personalia, публикуемые в настоящем издании. См.. Библиография № 40; Personalia, № 20.

[2] См.: Библиография, № 54.

чены в № 8 рукописного журнала «Метродор»[3] Вероятно, обсуждение было спровоцировано появлением нового издания, однако большие монографии, включенные в книгу, обойдены в нем полным молчанием. С.А.Тахтаджян откликнулся на статью «Въезд в Иерусалим на осле»[4], Л.Жмудь анализировал сорокалетней давности «Поэтику сюжета и жанра», а Д.В.Панченко — крошечный экстракт об эсхатологии, опубликованный Ю.М.Лотманом[5] Авторы откликов шли (за исключением Л.Жмудя, противостоявшего в лице Фрейденберг всей науке об архаичном, диффузном, пралогическом, прелогическом, мифотворческом и т.п. мышлении[6]) по линии поиска «филологического компромата», т.е. отдельных, по их мнению, несообразностей или ошибок, при помощи которых можно было бы скомпрометировать теорию, в нее не вникая[7]

---

[3] Об этом журнале и этом обсуждении см.: НЛО. 1995, № 15, с. 76 и сл.

[4] См.. Personalia, № 85, с. 115—119.

[5] Библиография, № 37

[6] См. изложение этих взглядов в статье Л.Жмудя в сб. «Жизнь мифа в античности» (М. 1988, ч. 1, с. 287—305). Л.Жмудь полагает, что физиологическое единство homo sapiens не позволяет говорить вообще о каких-либо различиях в мышлении человека, а следовательно, о мифологическом мышлении. Спорить с физиологическим детерминизмом в конце XX в. не хочется. Разве не достаточно того, что мышление (или сознание, или интеллектуальная деятельность — за термины держаться нет смысла) человеческого детеныша, выросшего вне человеческого общества («маугли»), оказывается «нечеловеческим».

[7] Мы скажем здесь несколько слов только о той части критики, которая опубликована в широкой печати, т.е. о критике С.А.Тахтаджяна. Автор видит во Фрейденберг еще одного клеветника на христианство и иудаизм, принимающего всерьез клевету об ослопоклонстве и не верящего в историчность Иисуса. На самом деле Фрейденберг исследует смысл мифологических образов осла и спасителя города. Ей действительно неважны для этой задачи ни наличие или отсутствие ослиного культа в реальном историческом иудаизме (христианстве), ни историчность Иисуса. Потому что «клевета» и карикатура строятся на имеющейся в традиции символике, так же как рассказ о Спасителе не может быть безразличен традиционным, имеющимся в культуре символам. Историк читает работу Фрейденберг широко раскрытыми от недоумения глазами: «Нельзя пользоваться этой традицией, как это делает О.М.Фрейденберг, для того чтобы устанавливать действительные факты» (Personalia, № 85, с. 118). Автор и рецензент говорят на совершенно разных языках, там, где у одного факты истории сознания, осмысления, метафоризации, у другого — «действительные» факты, наблюдаемые в трехмерном пространстве. Дело доходит до курьеза. «Странным представляется и ее утверждение, что въезд в город должен непременно означать „совокупление" поскольку в город въезжает ослиное божество. Между тем Иисус представлен женихом невесты-Иерусалима только в метафорическом смысле...» Какое же воображение надо приписать Фрейденберг (а для этого иметь его и самому), чтобы говорить здесь о неметафорическом «совокуплении» осла с городом? Автору «Образа и понятия», книги о метафоре и ее роли в создании «второй действительности», предъявляется такое обвинение: «В данном случае перед нами непонимание того, что объект метафоры не тождествен тому, через что выражается его суть». Семантику образа осла, религиозную, сальвационную, по мнению Тахтаджяна, можно обнаружить, только если удастся доказать истинность языческой клеветы об ослопоклонстве. Фрейденберг же полагала, что содержание клеветы свидетельствует о существовании в символическом

Если не считать двух рецензий из того же семиотического стана (Т.В.Цивьян и Вяч.Вс. Иванова[8]), то можно сказать, что издание 1978 г. долго оставалось непрочитанным. Однако в 1985 г. на Випперовских чтениях в ГМИИ им. А.С.Пушкина, посвященных мифу, почти каждый докладчик в подтверждение своим конкретным изысканиям ссылался на ту или иную фразу из «Образа и понятия» или из «Лекций». Текст, не обсужденный, не истолкованный и, казалось, толком не прочитанный, как-то сам собой приобрел авторитетный статус[9] Возможно, здесь сыграл свою роль параллельный сюжет.

В 1973 г. я обнаружила в сундуке с рукописями Фрейденберг, хранившемся у ее наследницы Р.Р.Орбели, 129 писем Бориса Пастернака. Русудан Рубеновна не подозревала об их существовании. Письма были переданы Е.Б.Пастернаку, и в результате в 1981 г. за границей появилась переведенная впоследствии на многие языки и вызвавшая большую прессу книга переписки Пастернака и Фрейденберг (часть писем О.М.Фрейденберг Б.Л.Пастернаку сохранилась в его семье)[10] Никому не известная корреспондентка культовой фигуры Пастернака вызвала на Западе острый интерес. Вместо рядового человека, кузины, родственницы, которую случайная причастность к жизни великого человека выводит на миг из сумрака отшумевшей частной жизни, перед читателем предстал блестяще владеющий пером собеседник поэта, говорящий с ним на равных. И вовсе не на правах обитателя общей детской. В Москве начала 80-х немногие экземпляры передавались из рук в руки, читались, как и другой «тамиздат», за одну ночь. Энергия сопоставления и противопоставления этих двух родных и далеких людей вызывала горячие споры о том, кто в этом дуэте «сильнее», «правее», «ярче». Я не могла в них участвовать, мне всегда казалось: вот брат и сестра, но он — бессмертный бог, а она — смертная женщина, и смертную было жальче.

Я думаю, что для того, что называют теперь заграничным словом promotion, публикация переписки сыграла немалую роль. Без этой книги Кевину М. Моссу едва ли посоветовали бы писать диссертацию об О.М.Фрейденберг в Корнелском университете[11] И статус авторитета, который приходит к книгам через высшую школу, через списки литературы для экзаменов, в предперестроечной России был приобретен по

тезаурусе целого региона известных смыслов, которые приняли негативную, «клеветническую» аранжировку. Об их позитивном варианте свидетельствуют весьма древние, на тысячелетие отстоящие от самых ранних из использованных Фрейденберг, раннехеттские тексты о детях царицы города (Каниша), где «засвидетельствовано именно то ритуальное значение осла как символа плодородия и знака (детей) царя, входящего в город, которое было предположено О.М.Фрейденберг... сходная символика запечатлена и в изобразительном искусстве Каниша» (Personalia, № 22, с. 224; *Bittel K.* Les Hittites. P 1976, с. 98, fig. 87).

[8] Personalia, № 22, 23.

[9] См. доклады этой конференции, публиковавшиеся позже в сборниках «Жизнь мифа в античности» и «Образ-смысл в античной культуре» (М., 1990).

[10] См.: Библиография, № 46—48, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 81, 88.

[11] Personalia, № 36.

каналу ценностей «второй культуры»[12]. Возможно, я ошибаюсь, возможно, для прочтения и освоения научным сообществом такой сложной книги, как «Образ и понятие», просто требуется время. Однако меня не перестает занимать парадоксальное сочетание активности и пассивности в судьбе О.М.Фрейденберг. Как ученый Фрейденберг формировалась самостоятельно, «на книгах»; ее непосредственные учителя (И.И.Толстой, С.А.Жебелев) теоретически были от нее далеки. Она была исключительно активна и самостоятельна в мыслительной работе, а по отношению к научному сообществу настроена, говоря современным языком, «нонконформистски». А ведь в том поколении женщины, занимавшие не служебное, не подчиненное место в науке, были еще весьма немногочисленны. И как правило, в академическом мире они имели семейную поддержку. Но ее социальная роль — организатора и руководителя кафедры классической филологии в ЛГУ — была обусловлена не ее собственной научной репутацией, не ее собственной активностью, а причастностью к Марру. И после сталинского разгрома марризма ее судьба, уход из университета и столь долгое, почти четвертьвековое забвение снова имели метонимические причины. Марризм был предан двойной анафеме — и официальной и неофициальной. Первое или одно из первых свободных от цензуры исследований истории советской филологии посвящено Марру[13] Его автор, В.М.Алпатов, видит свою важнейшую задачу в том, чтобы не допустить «реабилитации» марризма заодно с прочими жертвами сталинских погромов, и понять эту позицию можно. За свой фанатизм и падение критики, за прислужничество властям («ради науки»), за взращивание целой когорты невежественных погромщиков Марр поплатился всем своим наследием. В среде профессиональных лингвистов едва ли когда-нибудь придет охота извлекать из его трудов здравые начала и оценивать его общие идеи[14], а когда новая компаративистика начинает на новых основаниях говорить о семито-картвельских параллелях, тех самых, что послужили некогда рождению яфетидологии, о Марре не вспоминают. С моральной точки зрения это оправданно, в истории науки здесь обрыв, преемственности нет. Заплатила за свою причастность к Марру и Фрейденберг[15] и качеством иных своих страниц, и репутацией. Для историка науки и биографа «марризм» Фрейденберг стоит в центре ее карьеры.

---

[12] Чем, кроме ассоциации с Пастернаком, можно объяснить приписывание ей учебы в Марбурге, где она никогда не бывала, даже проездом? (См.: Библиография, № 53, с. 68.)

[13] Personalia, № 62.

[14] Любопытен интерес к Марру Г.П.Щедровицкого, которого интересовала принципиальная методологическая инаковость марровского обращения с языком, невзирая на истинность или ложность конкретных результатов этой методологии; *Щедровицкий Г.П.* Методологические замечания к проблеме типологической классификации языков. — Лингвистическая типология и восточные языки. Материалы совещания. М., 1965, с. 49—51, 65—69.

[15] См. об этом: Библиография, № 56; Personalia: предисловие И.М.Дьяконова, наши комментарии к ее «Воспоминаниям о Н.Я.Марре» (№ 47) и нашу статью (№ 17), диссертацию и статью К.Мосса (№ 36, 74), а также работы С.В.Поляковой (№ 75 (= 88), Н.Перлиной (№ 58, 60, 64, 70), В.М.Алпатова (№ 62).

Но для сегодняшнего прочтения *теоретического* смысла ее работ оглядываться на тень именно Марра, мне кажется, необязательно[16] Марр, как и Фрейденберг, входит в направление мысли, которое шире марризма. Следовало бы отправить на покой и выражения «ученица Марра»[17], «школа Марра». По справедливому замечанию К.М.Мосса, «палеонтологическая семантика в фольклоре и литературе — это область Фрейденберг и Франк-Каменецкого. На самом деле они были единственными представителями „школы" литературоведения, у которой было больше названий, чем истинных последователей: „марровская", „яфетидологическая", „палеонтологическая", „семантическая", „генетическая"[18]. Оба эти исследователя встретились с Марром взрослыми людьми со своими взглядами и исследовательским опытом.

Взгляды Фрейденберг, начавшей занятия наукой достаточно поздно, складывались не как система воззрений профессионала, специалиста, а как мировоззрение думающего и образованного человека. Иными словами, они имели целостный характер и обращены были не на отграненный за долгие века предмет определенной дисциплины, а на все мироздание. Занятия химией, а не литературой сыграли для формирования этого мировоззрения едва ли не решающую роль, ее Ньютоновым яблоком оказалась каменная соль, чудо образования соли из металла и газа. В университетской аудитории происходила встреча философского ума с филологическими и историческими дисциплинами. Цеховая неопределенность Фрейденберг связана с тем, что она была философом, не осознававшим себя в этом качестве, во всяком случае бо́льшую часть жизни[19] В попытке научного самоотчета она перебирает лингвистику,

---

[16] Допускаю, что этот вывод строится на отсутствии у меня призвания к истории науки. Скромный опыт работы в научных архивах советского периода привел меня к глубокому моральному удручению. Требуется особая закаленная мудрость, чтобы читать протоколы и письма, зная судьбы писавших вот эти прыгающие перед твоими глазами строки. Планы, планы, еще планы, проекты, декларации, заявления, начинания, поручить сектору, группе, отделу, провести работу, разработать, проработать, создать, проанализировать, коллективный труд, реорганизовать, преобразовать в целях дальнейшего... А ты — читатель этих бумаг — уже знаешь: дальнейшего не будет. Вот эти пыльные протоколы — это все. В мусоре социальности спасаются или тонут те, кто способен сам что-то *сделать* в гуманитаристике. А сладчайшие, как любовное счастье, мгновения научного общего понимания, успеха общей мысли, сыгранности семинара — они вечный соблазн, что так может быть всегда. Но это и есть главный результат. Сами плоды таких внезапных и всегда кратких сыгранностей редко бывают приглядны и через самое малое время блекнут и увядают.

[17] Вопреки Б.Л.Галеркиной и Н.А.Чистяковой (Personalia, № 53, с. 69), Марр не был «университетским наставником Фрейденберг». Она не училась у него на университетской скамье и никогда не работала официально в его Яфетическом институте. «Внештатный совместитель» без оплаты. Такая должность.

[18] Personalia, № 74, с. 103.

[19] В начале 50-х, уже будучи на пенсии и не имея никакой возможности печататься, Фрейденберг какое-то время думала о защите своей работы «Образ и понятие» в качестве философской докторской диссертации. Но едва ли здесь можно видеть свидетельство ее осознания себя в качестве профессионального философа. Двигало ею то, что при защите непременно должны будут напечатать

историю религии, фольклористику. «Мне не приходило в голову, что я литературовед. Область, которой я занималась одна и в Институте Марра, была семантология, но такой специальности не могло существовать» («Научный самоотчет за 15 лет». Рукопись).

И Марр, и Фрейденберг относятся к общему направлению европейской гуманитарной мысли первой половины XX в. в которой оформилось стремление научно описать сознание, ничего не знающее о подобном способе описания. Такие попытки начинаются с дикарей *или* архаики либо с дикарей *и* архаики, а потом идут долго споры о том, можно ли считать результаты, полученные с таких разных делянок, сопоставимыми. Легче всего описать эту тенденцию через отталкивание от наукоцентрического XIX века с его заданием сциентистского сознания как нормы, способной к развитию, но в тех же рациональных и позитивных рамках, и отнесением всего прочего к отклонениям, неразвитости или болезни, как на индивидуальном, так и на социальном уровне. В эту компанию попадает и кембриджская школа с ее предшественником Фрезером, и Леви-Брюль, и Кассирер, на которого антропология оказала известное влияние, и Марр, и, позднее, Леви-Стросс, и все, кто, занимаясь конкретным материалом, говорили о «коллективном бессознательном», о «менталитете», о мифологическом мышлении, о дологическом, об имагинативном, энигматическом или амбивалентном. *Другое* мышление, не дискурсивное, нечувствительное к формально-логическим противоречиям, как оно существует? где? когда? возможно ли его описание? На эти вопросы наталкиваются многие вполне позитивистски настроенные исследователи, включая, скажем, детских психологов. Но вопросы эти философские и, «хуже» того, методологические, суду специальных дисциплин, похоже, неподсудные. Хотя именно известный кризис позитивного знания, вернее, такого знания как конечной цели и абсолютной ценности нудит и нудит ученых выстукивать эту стену, ограждающую их профессию: что же все-таки за ней?

Фрейденберг, в силу специфики своей биографии, прошла мимо системы воспроизводства научных работников. Для нее научная работа с самого начала была частью жизни и миропонимания, и стена между профессией и мировоззрением не была выстроена. Каждый ее конкретный исследовательский шаг чреват выходом к философской по сути проблематике, хотя для профессиональных философов или историков философии сочинения, переполненные конкретным материалом и его анализом вместо положенного самоопределения относительно философских авторитетов и отвлеченных философских проблем, смотрятся этнографией, филологией, историей культуры, фольклористикой. Фрейденберг не дискурсивный философ, она мыслит «материалом»[20]

хотя бы реферат ее работы, тогда как защищаться снова по литературоведению она не могла.

[20] Мне известна одна работа, которая подвергает анализу и критике философию культуры Фрейденберг в целом. Это дипломная работа И.А.Протопоповой «Проблема статики и динамики в ранних работах О.М.Фрейденберг» (МГУ, философский факультет, 1994 г.).

Ее специальностью была философия культуры, а культуру она видела частью природы и мироздания. Поэтому ей казались ненужными и надуманными противопоставления материи и духа: она считала материю насквозь духовной, а дух выраженным в материи, поэтому она так тяготела к объективному, закономерному в человеческой истории. «Племена не создавались в силу того, что им приходилось передвигаться (в этом отношении так называемая миграционная теория сильно перегнула палку), или в результате войн и завоеваний; насильственные насаждения культуры, заимствования, всякого рода внешние процессы никогда не были факторами глубоких исторических явлений. И миграции, и отдельные заимствования, и войны имели несомненное место в ранней истории античных народов; но это не решающий фактор, и не фактор вообще, который следует серьезно принимать в расчет. Напротив, все данные новейшей науки — антропологии, археологии, этнографии, лингвистики, истории — показывают, что человечество, и в том числе античные народы, переживали процесс органического роста, который шел внутренними, органическими путями, рождавшими соответственные внешние формы. Культуры и народы, оставаясь внешне едиными, складывались в процессе внутренних изменений. Каждое племя, каждая культура были внутренно разносоставны и разнокачественны. Достаточно сказать, что греки не были рождены греками, а греками стали в результате того, что состояли из различных этнических и культурных групп. Греки не создались из греков, как тигры не произошли от искони-тигров, как каменная соль не возникла из каменной соли» («Введение в теорию античного фольклора. Лекции»).

Здесь перед нами реакция на эволюционизм, заимствованный в гуманитарное знание, чтобы в расхожей своей форме представлять всякую хронологическую последовательность описываемых явлений теоретически значимым «развитием», а познание вещи заменять пересказом ее «истории». По мере того как, условно говоря, «дарвинистская» парадигма приобретала господствующий характер, нарастало и знаменующее собою ее усталость противоположное течение. «Эволюции, конечно, не было, но из одной культуры вырастала противоположная, другая», — с вызовом и раздражением пишет Фрейденберг в «Лекциях». В 20-е годы это отталкивание оказывается характерным для представителей разных дисциплин и направлений, обратившихся к идее мутации, скачка, переворота, революции, соответствующим теме «взрывным» образом. Собственные интуиции Фрейденберг получили импульс благодаря вышедшей в 1922 г в Петрограде книге Л.С.Берга «Номогенез». «Сладчайшую отраду доставил мне „Номогенез" Берга. Помимо телеологии, которая отвращала меня, в этой замечательной книге я нашла обоснование всего своего заветного антидарвинизма», — писала Фрейденберг в «Воспоминаниях».

Л.С.Берг противопоставил свой «номогенез» эволюционизму школы Дарвина и пониманию развития как прямолинейного и строго последовательного, дивергенционного процесса, осуществляемого в основном за счет внешних факторов. В свое время книга как антидарвинистская была подвергнута резкой критике, «номогенез» — анафеме, а Фрейден-

берг написала в своих мемуарах, что автор ее, подобно Ариону, вынесенному на берег дельфином, «спасся рыбой», т.е. получил признание и «прощение» методологической ереси за исследования в области ихтиологии. Собственно говоря, мировоззрительно Фрейденберг была скорее «естественником», нежели гуманитарием. Исторические изменения предстают у нее как естественные, никем не направляемые и по большей части никем не осознаваемые процессы, культурные закономерности подчиняются закономерностям некоего «мирового целого». Для понимания оптики Фрейденберг очень важно видеть, с какой высокой и тем самым далекой от объекта точки она его рассматривает. Представим себе такого исследователя, который не делает различия между симметрией в живых организмах, кристаллах и произведениях искусства, потому что она, симметрия, его интересует как явление мироздания. Это будет точка зрения, напоминающая фрейденберговскую. Переизданный в сборнике трудов Л.С.Берга за 1922—1930 гг почти одновременно с первым выходом в свет «Мифа и литературы древности» «Номогенез», по-видимому, предвосхищал некоторые общие идеи современной таксономии и теории макроэволюции[21] Не входя в рассмотрение *номогенеза* с точки зрения естественных наук, отметим те импульсы, которые эта концепция дала О.М.Фрейденберг

Как и для Берга, отрицание эволюции было для Фрейденберг связано с особым подчеркиванием структурного аспекта в умаление динамического. Берг считал, что организмы развивались из многих тысяч первичных форм, т.е. вопреки Дарвину, не моно- или олигофилетично, но полифилетично. Для О.М.Фрейденберг существенны параллельное возникновение культурных явлений, множественность причин, отрицание первобытного «синкретизма» (вопреки Веселовскому). Теория конвергенции Берга, его представление о том, что сходства есть результат различного происхождения, а различия — результат его общности, являются для О.М.Фрейденберг рабочим приемом анализа сюжета и жанра. Как показывает статья 1925 г «Система литературного сюжета»[22], она ставит своей задачей проследить неузнаваемость родственного и схождения разнородного. Берг оценивает естественный отбор как тенденцию к поддержанию нормы и отсечению крайностей. Для О.М.Фрейденберг такой «естественный отбор» производит с «индивидуальным» творчеством фольклорная традиция[23] Берг пишет о филогенетическом ускорении, о «пророческой» фазе, о том, что появление органа предшествует его работе и потребности в нем; Фрейденберг — о 'рабе' до института рабства и о 'боге' до понятия о божестве... Кстати сказать, основное препятствие пониманию работ О.М.Фрейденберг состоит в том, что автору постоянно приходится говорить «о том, чего нет», о том, что «еще не является тем, чем называется». Представлению о «пророческой

---

[21] См.: *Завадский К.М., Георгиевский А.Б.* К оценке эволюционных взглядов Л.С.Берга. — *Берг Л.С.* Труды по теории эволюции. Л. 1977

[22] Библиография, № 61

[23] Ср.: *Богатырев П.* и *Якобсон Р* Фольклор как особая форма творчества (1929). — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 369 и сл.

фазе» (Берг) или о «большом законе семантизации», как выражается О.М.Фрейденберг, отвечает важная для построений К. Леви-Стросса мысль об обозначающих до обозначаемых[24].

Берг рассматривает целесообразность в природе и способность к развитию как основные и далее неразложимые свойства живого, такие же, как раздражимость, способность к питанию, усвоению или размножению. Берг рассматривает проявления закономерностей, но отказывается объяснять, почему они вообще существуют. Это постулаты. Так же, хотя это нигде не декларируется, О.М.Фрейденберг изображает развитие культуры. Как и Берг, она сосредоточивается на анализе внутренних факторов изменений. Переход от мифологического мышления к понятийному полагается закономерным, но объяснение того, почему эта закономерность вообще имеет место, достаточно общо и бледно. Отсылки к предметной деятельности и социальной жизни как источнику культурной динамики скупы и выглядят данью общему мнению. Представление об исторической жизни как потоке *изменений,* пусть даже с акцентом на перекомпоновку и переосмысление изначального алфавита природных и социальных форм, не подвергается ни обсуждению, ни анализу. Как и способность организма к развитию в биологии, презумпция подвижности истории остается у Фрейденберг необсуждаемым постулатом, облегчающим для нее взаимодействие с официальной гуманитарной наукой, для которой исторический прогресс, движимый классовой борьбой так же, как биологическая эволюция — борьбой за существование, был своего рода Хозяином. Увлечение антиэволюционным направлением мысли особенно ясно проявилось в упомянутой выше статье-манифесте «Система литературного сюжета». Мы приведем здесь выдержки из этой статьи, потому что сравнительно недавнее (1988 г.) издание, где она опубликована, по-видимому, практически неизвестно.

...Каждое явление совершает кругооборот двух противоположных фаз, которые и дают своим противоположением общность последовательного хода. Этот кругооборот заключается в переходе факторов в факты и фактов — обратно, в новые факторы. Явление передвигается от предыдущего к последующему, входит в противоположное и в этом обратном направлении переправляется к дальнейшему. Эти переходы в своей внутренней механике совершают те же самые процессы, что и во внешней. Они обусловлены тем же перемещением скрытий и единообразий в выявления и многообразия, покоя и общности в движение и отличения. Каждый такой переход представляет собой отдельный и законченный процесс растворимости формы, т.е. постепенного стремления как можно больше распространиться и выйти из состояния замкнутости и предела. Формальная связь между начальным состоянием и последующими слабеет, но не прекращается: наступает момент, когда начальная форма уже не обладает больше способностью изменяться; тогда она входит последней частью в начинающееся обратное явле-

[24] Об отношении теоретических взглядов О.М.Фрейденберг к структурализму в исследованиях мифологии, и в частности к концепциям К.Леви-Стросса, см.: Personalia, № 19, с. 143 и др. и соответствующую главу в диссертации Мосса, Personalia, № 36.

ние — и круговорот заканчивается, былого явления в его отличительности уже нет. Эта смена проявляемостей, или жизненных реализаций, присуща всему органическому и неорганическому миру. Уильям Смит и великий Кювье были правы, когда в резко выраженном чувстве колорита являлись творцами неповторяемости и законченности эпох. <...> То, что воспринимается как эволюция, есть только интерференция, взаимодействие между отдельными и вечно новыми явлениями, своей встречей, поглощением или усилением составляющими беспрерывность процесса общего. При беспрерывности общего процесса свертывание и развертывание, конденсация и диссольвация дают обратные ходы, в которых явления поступательно обмениваются состояниями — и тем продвигаются вперед. Эволюция мыслит такие движения прямолинейными, противореча всему процессу природы, дающей обратимость, противоположения, реакции и прочие виды волнообразной кривой. Обратные направления в кривой — следствие прямого хода. В ней встречное отталкивает. Обратное продолжает. <...> Путь опытного освобождения от преемственности во времени — регрессия. Она игнорирует все временные приметы, проходя сквозь историзм до рождения и сквозь прокреатизм до фактора. Начальный момент зарождения и конечная фаза роста для нее — два безразличных этапа одного и того же процесса формации. Эволюционный метод изучает формацию факта. Генетический — природу фактора. <...> Общее происхождение дает однородность основы для всех вышедших из него явлений. Общее происхождение определяет различия между однородными явлениями как правильные соотношения между основой и ее состояниями. <...> Отдельные единицы, „микры", складываются в совокупное целое только тогда, когда обособлена их отличительность и определена их однородность — иначе, когда уже существует дифференцированное происхождение. Атомы составляют тело, клетки — организм, тоны — гамму, мотивы — сюжет и т.д. на общей качественной основе, которая и есть основа происхождения. Соединение — процесс вторичный. <...> Показать происхождение какого-нибудь явления — это значит показать систему его связности. <...> Форма, строение или объем есть сжатое обобщение внутренних содержаний. Явление получает те, а не иные формы в полном соответствии со своей внутренней природой. Морфологическая и генетическая точки зрения не противоречат друг другу. Изучить формы данного явления — это значит вскрыть его происхождение и его свойства. Как сжатое обобщение, форма может мыслиться абстрактно и показательно наряду с количеством. Форма по отношению к оформляемому ею явлению есть то же, что количество по отношению к определяемому им качеству. <...> То, что в явлениях физических есть количество, то в явлениях духовных есть форма. Исследовать формально мысль или продукт ее — это значит их измерить. Идти за построением мысли или продукта ее — это значит идти за ее содержанием»[25]

Хотя Фрейденберг заинтересовалась трудами Берга как бы случайно, сама по себе, идя собственным путем мысли, в то же время параллельно идеи мутационных скачков переносились на культурные феномены и

[25] Библиография, № 55, с. 216—220.

чуждыми ей формалистами[26] Любопытно, что биологические идеи вдохновляли в те же годы и фольклористические исследования В.Я.Проппа, который ставит эпиграфом к своей «Морфологии сказки» ключевые положения морфолого-трансформационного учения Гете. Пропп на основе некоторых положений Гете, сопоставляемых им с дарвинизмом, высказывается о необходимости построения теории происхождения «путем метаморфоз и трансформаций, возводимых к тем или иным причинам»[27]

В продолжение последующих десятилетий эволюционистское и прогрессистское направление, с одной стороны, и катастрофическое, или мутационное, — с другой, в советской науке не имели пространства для свободного взаимодействия. Та форма телеологического историзма, следование которой вменялось советскому ученому, второе направление исключала. И вот в «Поэтике сюжета и жанра» Фрейденберг посвящает раздел «Теория конвергенции» туманной критике своих «любимых» авторов и даже применяет к этой теории эпитет «ультраидеалистический», в котором угадывается граничащая с шантажом подсказка редактора[28] К символу веры марристов относилась теория стадиальности; Фрейденберг, присягая ей на словах, втихомолку превращала стадии в типы, а «прогресс» — в «несменяемую смену»: «В жизни греческого романа, как и во всякой жизни, законы развития пересекаются и перекаляются с законами и в законах постоянного пребывания, которые лежат глубже и фундаментальнее всякого движения» («Происхождение греческого романа». Рукопись). В том, что происходило с сюжетами и жанрами, с искусством и религией, она видела не столкновение маленьких произвольностей отдельных людей, а дыхание могучей и невыразимой правды космоса.

Фрейденберг была философ, потому что единство и множественность бытия были для нее не вычитанной из книг дряхлой академической проблемой, а пожизненным волнением. Первый период работы Фрейденберг, когда она занималась генезисом и семантикой сюжета, потом и жанра, еще позже, в труде о Гесиоде, также и композиции («Семантика композиции „Трудов и дней Гезиода"». Рукопись), был несомненно окрашен редукционизмом, хотя им не исчерпывался. Фрейденберг переносила свой метод с одного объекта на другой, все более

---

[26] См.. Personalia, № 48. Иванов указывает также на восходящую к импульсу Берга идею мутационных скачков в фонологической системе языка, сообщенную современной лингвистике через Е.Д.Поливанова и Р.О.Якобсона (там же, с. 214).

[27] Трансформации волшебных сказок. — *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 153; обращение виднейших представителей гуманитарного знания в 20-х, а затем в 70-х годах к морфологическим идеям естественных наук, в частности к Гете и к Кювье, Вяч.Вс.Иванов и В.Н.Топоров отмечают в статье «Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах» (Типологические исследования по фольклору М. 1975, с. 44—48).

[28] См.. Библиография, № 16, 95, с. 24—26/26—27; об истории публикации книги и роли редактора в историографической главе см. наше послесловие к новому изданию: Personalia, № 86, с. 423 и примеч. 3.

сложный, все более высокого уровня[29], но не меняла самого метода. Динамика ее творчества сводилась к «перевыбору форм», как и описываемая ею динамика культуры[30]

Легко увидеть в том, как Фрейденберг анализирует литературу или философию, несколько расширенный метафорами еды, производительного акта и смерти навязчивый прием старых мифологистов — видеть во всех сюжетах и образах древней литературы символы одного и того же атмосферически-светового феномена. Для С.В.Поляковой[31] эти исходные метафоры подобны «четырем элементам» Марра. В «Поэтике сюжета и жанра» действительно фигурирует некий конечный набор «мифических метафор». В «Лекциях» термин сохраняется, но при этом подчеркивается несводимость «мифических метафор» друг к другу и их «несчетность», отсутствие метафор-архетипов, равноправие их как выразителей «мифологического образа». Фрейденберг уточняет, что эти «метафоры» собственно «дометафоры». В «Образе и понятии», где создается теория рождения собственно метафоры, поэтического иносказания, на месте прежних «мифологических метафор» появляются «мифологические варианты» единой семантики, «мифологического» или «мифотворческого» образа. И соляризм, и все конкретные метафоры-дометафоры-варианты, которые можно хоть как-то *назвать*, в поздних трудах выглядят уже не последней объяснительной инстанцией, а всего лишь представителями сáмого общего поляризованного первосмысла. Больше о нем ничего сказать нельзя[32]. В безрелигиозной философии Фрейденберг этот неопределимый источник всех смыслов занимает место божества. Поворот от, условно говоря, «редукционизма» к описанию эманации смысла произошел в начале 40-х годов, в блокадном Ленинграде и был ясно осознан Фрейденберг как рубеж. В своих «Воспоминаниях» она писала:

«Вся моя теория строилась на положении, что форма — это внешний, наружный вид содержания, его, как я говорила, отливка. Противоречие между ними создается на вторичных этапах, но в генезисе его нет. Здесь я сходилась с ортодоксальным диалектическим материализмом, здесь я исчерпывающе соглашалась с Марром. Все мои работы, начиная с греческого романа, занимались проблемой формообразования. Я искала закономерности и „топики различий“, как формулировала это для себя. Самые мои центральные интересы устремлялись всегда сюда.

Проблема формы и содержания есть проблема жизни и судьбы, небытия и божества, космоса в физическом и духовном началах. Живя и страдая, научно работая над текстами и книгами, я вынашивала только

---

[29] Трактовкой мифологического происхождения отдельных образов и мотивов в русской науке Фрейденберг была обязана прежде всего А.А.Потебне и А.Н.Веселовскому; она считала своим вкладом распространение такой трактовки на сюжет, жанр и композицию.

[30] Об этом И.Протопопова писала в указанной выше дипломной работе.

[31] Personalia, № 88, с. 370.

[32] И.Протопопова назвала это «апофатикой» образа; см.. Personalia, № 79, с. 94 и сл.

один этот страстный вопрос, обращенный к безмолвному универсу. Как я не умела отделять себя чувством от одушевленного и неодушевленного, вещного мира, так я никогда не могла ставить перегородок между научной теорией и непосредственным восприятием жизни; одно выражало другое.

И вот так же и теперь мне открывалась извечная сущность неравенства семантики и ее морфологии. Это несло очень глубокие философские выводы обо мне и о жизни в целом. Семантика должна была всегда оставаться невидимой позади; бытие представлялось мне морфологией с ее новыми, по отношению к семантике, качествами. Тут встали передо мной мои юношеские наблюдения над кристаллами и химическими составами. Я вспомнила, что некоторые химические вещества не похожи на свои составные части — факт, который столько лет будоражил мою мысль и не находил объяснения. Вспомнила я и противоположный факт из кристаллографии о морфологическом единстве всех частей кристалла, как бы малы они ни были. Эти два явления нужно было примирить.

Мысль о том, что форма есть новое, по отношению к семантике, качество, а не ее отливка (как я думала раньше), не ее наружность (как учил Марр и марксизм, говоря о генетической стадии), переворачивала мои предыдущие построения, но и открывала мне философские горизонты. Никогда, ни в каком периоде бытие не служило прямым выражением того, что вызывало его к жизни, — иначе не было бы этой вечной таинственной тайны, составляющей суть всего мирового процесса. Формой и в форме семантика функционировала; но это две различные стихии, обнимавшие нечто гораздо большее, чем только бытие и небытие».

* *

В «Образе и понятии» Фрейденберг интересует не мифологическое прошлое литературы, а эстетическое, философское, религиозное будущее мифа. Вневременная архаика заменяется историей, в которой нечто необратимо происходит. Рождается «понятие», или «понятийность», «образный комок» разворачивается в последовательность, впускает в себя, на место былого praesens atemporale, прошлое и настоящее, а ряд статарных «упоминаний-называний» получает соподчинительные связи и выстраивается в наррацию. Работая над Гесиодом, показывая, что этическая космогония представляла собой понятийную форму «физической» (вне- или доэтической) космогонии, Фрейденберг увидела не только то, что видела всегда — мифологические конкретности за античными абстракциями, — но что отвлеченные понятия на известной стадии все вышли из образов и что такой процесс универсален. Следующей работой в этом направлении стало изучение гомеровских сравнений («Гомеровские этюды». Рукопись). Работа о сравнениях благодаря опубликованному экстракту известна отечественным гомероведам[33] Но теоретический смысл ее шире гомероведения. «В гомеровском разверну-

[33] Библиография, № 27.

том сравнении я увидела две стихии, образную и понятийную. Та часть сравнения, которая подвергалась объяснению, всегда была мифологической, образной; она измеряла события статичным и одним временем. Напротив, объясняющая часть всегда была понятийной, реалистической, измерявшей события несколькими временами; эти несколько времен порождали движение, которое вырастало в сценку. То, что оба члена сравнения восходили к семантическому тождеству, казалось мне очень важным, но еще важней, что мифологический образ требовал реалистического парафраза. Было совершенно очевидно, что система этих двух различных членов неразрывна, но что так же неразрывны понятие и образ» («Научный самоотчет за 15 лет». Рукопись). Второй частью «Гомеровских этюдов», имевших рабочее название «Проблема античного реализма», было «Комическое до комедии»[34] Фрейденберг показывает различие смеха в мифе (на материале эпоса) и в комедии: оно определяется рождением «категории качества». «Мифологический образ носит бескачественный характер. Темный бог становится светлым, светлый — темным. Эпитеты героев ни хороши, ни дурны. Если Гера — волоокая, если Аякс сравнен с ослом, если храбрость героя уподоблена храбрости мухи, если Ахилл быстр ногами, то это бескачественно, ни хорошо, ни худо. Категорию качества вырабатывает понятийное мышление. Это кладет водораздел между образом и понятием, между мифом и литературой» («Научный самоотчет за 15 лет». Рукопись). В архиве сохранилась предназначенная, вероятно, для тех же «Этюдов» неоконченная рукопись «Происхождение литературного описания», где Фрейденберг показывала историчность, а не исконность и вечность таких речевых жанров, как описание и повествование, получающих жизнь, когда возникает дистанция между субъектом и объектом и «пассивно-активная природа принимает черты пассивного объекта, человек — активного субъекта» (там же). На этом этапе своей идейной эволюции, двухфазовой, как мне кажется, или двухэтапной, Фрейденберг видит своими оппонентами уже не «эволюционистов», а скорее адептов «вечных» истин: «Я посвятила ряд работ семантическому анализу античной этики; я указывала на то, что этика имела свое происхождение, но не была искони свойственна во все времена всем народам как якобы врожденное чувство добра и справедливости. Эту мысль мне так и не удалось нигде печатно провести, потому что она казалась ужасной тем, кто „не знал ни одного народа ни на какой ранней стадии, у которого не было бы своей этики"; т.е. кто не признавал за „чувством" акта сознания, исторически изменявшегося и в своей структуре, и по содержанию» («Образ и понятие»). Теперь Фрейденберг настаивает на том, что понятия, не как суммарное представление, а как отвлеченный способ мысли, не врожденны, не вечны, но возникают, изменяются, переходят в другие формы. Правда, Фрейденберг не прослеживает никакой «эволюции» понятия, понятийного отвлеченного мышления. Ее интересует качественный рубеж: отвлечение признака — перенос — метафора — поэтическое творчество как непроизвольный результат гносеологического процесса. Этот рубеж, однако, ни человечество в целом, ни культура не

[34] Библиография, № 58, 90.

переходят по команде, процесс становления понятий универсален как итерирующий процесс.

Для Фрейденберг поэзия, художественное творчество — результат рационалистического прочтения мифа. Речь идет не только о поэтических метафорах, но и о такой, например, категории, как «единство времени» в трагедии: мифологический образ смены света и мрака, пространственно выраженный на сцене «дверью», превращается трагиками в «решающий день» перелома. Фрейденберг пользовалась термином «мифотворческий», который является калькой термина mythopoeic, но едва ли в ее лексиконе можно представить себе распространенный сегодня термин «мифопоэтический»[35] Теории «народной поэтической фантазии», «поэзии народной», «народного поэтического творчества», с точки зрения Фрейденберг, обманывались внешним сходством мифотворчества с поэзией, «хотя оно не является ею ни в малейшей степени; замечательно его внешнее сходство с поэзией и с реальной историей. Мифотворчество есть образо-творчество, и потому-то принято считать его частью фольклора или искусством. Но мифотворчество, как всякое явление в его функционировании, имеет реалистическую морфологию; поэтому и принимают мифы за исторический или полу-исторический рассказ» («Введение в теорию античного фольклора. Лекции»). Миф умирает в фольклоре, фольклор умирает в литературе, поэзии, религии, этике. Я говорила, что источника движения в универсуме Фрейденберг обнаружить не удается. На первом этапе «номогенеза», когда уместен был вопрос «историчны ли калий и натрий?», динамика «факторов» и «фактов» напоминала движение в неорганическом мире или рост в живом веществе. Но для рождения поэзии, искусства, философии в концепции Фрейденберг есть как будто иной, сугубо гуманитарный источник движения. Этот источник — ошибка. Источник ошибки — непрозрачность оболочки смысла. «Миф, в своей морфологии, до того не похож на свою семантику, что его можно принять за что-то другое — за пустой вымысел, за фантастический рассказ, за историческую правду, за реальность, за позднейшее повествование, за сказку современных народов, за современную поэзию. Этот самостоятельный, формально самодовлеющий характер мифа, обязанный его метафоричности, впоследствии остается сам по себе, в разрыве с генетическим смыслом, и получает свое особое существование в искусстве, языке, этике, быту, в науке, в праве» («Введение в теорию античного фольклора. Лекции»).

В небольшом, незаконченном фрагменте «Без заглавия» (рукопись), написанном в 1946 г., ошибка отодвигается дальше в глубь истории, чтобы стать источником уже и мифа. В этом отрывке Фрейденберг пишет, что целесообразное поведение не отличает человека от животного, для такого поведения довольно инстинкта. Чтобы стать человеком, животному недоставало ошибки, к целесообразности инстинкта человек

---

[35] В английском mythopoeic и mythopoetic — синонимы, термин «мифопоэтический» рожден на русской почве и, по-видимому, переведен «обратно» на английский в неавторском подзаголовке перевода «Образа и понятия»: Mythopoetic Roots of Literature, что надо понимать как «мифопоэтические корни литературы», а не «мифотворческие»; см.: Библиография, № 96.

добавил нецелесообразность. В продуктах первобытного сознания нет следов опыта (это не значит, что нет самого опыта!), впечатления, отраженные в первобытном искусстве, прагматичны, но не практичны. Это не гигиенические правила и не инструкции по сохранению огня или возведению крыши. «Напротив, впечатления идут из всего не человеческого и не эмпирического. Солнце, свет, стихийные проявления — вот что воздействует на дикаря. Культура рождается из иллюзорности». Движение культуры, «история» рождаются из переосмысления, перетолкования, недопонимания, из накопления «шума» и переупорядочивания материала ради новой ясности. Может быть, если бы на этом этапе движения своей мысли Фрейденберг сызнова обратилась бы к роли миграций, влияний, кросскультурных контактов и «завоеваний», она увидела бы здесь источник «ошибки», непонимания, производящего «возмущение» в равной себе неподвижной традиции.

* *

Если изменился контекст сравнительно недавней публикации, то как же изменился научный ландшафт с тех пор, когда книги Фрейденберг писались! Фрейденберг искала понимания у Э.Нордена и А.Гарнака, писала О.Шпенглеру, университетский учитель ее С.А.Жебелев жалел, что Г.Узенер умер и ему нельзя послать ее работ. Поразительный «Archiv für Religionswissenschaft» 20-х годов, каждый номер которого кажется сегодня исключительно удачным «Избранным», еще не был «разрезан», Кембриджская школа была в новинку, с Кассирером и Леви-Брюлем только начинали знакомиться. В Петроградском университете, где училась Фрейденберг, читали Ф.Зелинский, И.Лапшин, Н.Лосский. А сама Фрейденберг в годы формирования ее научных интересов жила среди книг, которые ныне уже мало кто потревожит, не важно, забыты ли они или стали классикой. «Кроме Узенера, моей любовью был Моверс. Вообще, какое счастье, что я не имела, как нынешние студенты, натаскивателя („руководителя“), что никто не отвлекал меня от „устаревшей“, поистине гениальной, литературы! Я свободно росла на Моверсах и пан-вавилонистах, с научного детства приучая себя к идеям, вольным домыслам и изобретательству, но не догадываясь, что это запрещенный плод. Яблоко было восхитительно! Оно пробуждало влечение — если не к любви — то к платоновскому высшему „воспроизведению“ в идее и творчестве интеллекта, помноженного на все жизнеощущение. Оглядываясь назад, я жалею об одном, что не знала гениального Баховена. Но, может быть, это к лучшему. Ведь этот ум исчерпал все, ничего не оставив для потомства. Есть какая-то великая тайна в его безвестности. Так неведомо и мироздание. Кто стал бы открывать распахнутые двери?» («Воспоминания»). Читая всех этих «фантастов», «мадмазель Узенер», как называл Фрейденберг С.А.Жебелев, занималась палеографией, сличением рукописей, вариантов переводов — самой традиционной филологией. В безвестности и для безвестности рос один из самых крупных умов первой половины XX в. Вот я и выговорила, набравшись храбрости, внятное мне определение и роли, и значения, и «специальности» Фрейденберг.

Наше воображение не справляется с задачей представить себе «нормальный» ход событий, при котором работы публикуются вскоре после их написания и становятся известны мировому научному сообществу с отставанием на 2—3 года. Но что такое мировая слава, мировое признание сегодня? Алкать ли ее юношам, печалиться ли ее отсутствием? Все больше всеобщее признание — результат грамотного «продвижения», рекламирования открытия и результата даже в естественных дисциплинах. Когда встречаешь имя М.М.Бахтина или В.Я.Проппа в достаточно неожиданных, не близких по дисциплине, работах европейских и американских ученых, то по распространению легкого приятного тепла опознаешь в себе наличие патриотического чувства. Но когда замечаешь дежурно-бессмысленный характер этих упоминаний, вспоминаешь слова Фрейденберг о Баховене, применяешь их к ней — и закрываешь тему[36]

Я не знаю, *прочтут* ли появившиеся на английском языке переводы отдельных статей, и прежде всего вышедшего недавно «Образа и понятия», над которым много лет работал К.М.Мосс[37] Научный ландшафт поменялся разительно. Методы, обращенные в первой половине уходящего века на «ненаучное» мышление, были применены к самой науке. Вторая половина XX века — это появление эпистемологии. Это обнаружение бессознательного в сам́ом ученом как ученом, культурных стереотипов в сам́ой претендующей на истину науке, в ее научном качестве, а не в порядке «недоразвитости» или заблуждений. «Научная истина — то, что таковой признается данным научным сообществом», такое определение сбрасывает эту истину с заоблачных высот под ноги са́мой отвратительной социальной практике. Идеи Просвещения доживают ныне свой век в отсталой глубинке, само надругательство над ними успело состариться и стать дешевой модой. Но даже после постмо-

---

[36] Я упомянула здесь М.М.Бахтина, чья слава приобретает те самые гротескные формы, которые он так хорошо умел описывать, потому что обойти это имя, говоря о Фрейденберг, невозможно. Об этом, однако, написано и будет написано еще (см.: Personalia, № 17, 36, 64, 66, 79, 93, 94). Здесь я хочу только заметить, что оба эти исследователя (вопреки мифологизаторскому их сближению в: Personalia, № 53, с. 70) не знали или не хотели знать друг друга. Фрейденберг вспоминает, как В.Волошинов предлагал ей работать на себя, и в этой связи упоминает имя сосланного «Блохина», чью работу Волошинов присвоил. Искажение имени свидетельствует о том, что имя Бахтина Фрейденберг знала скорее всего не по текстам, а со слуха, вернее по «слухам», как и факт использования Волошиновым чужого труда «по языкознанию». Хотя и П.Медведев, и В.Волошинов работали с нею в одном учреждении, никаких следов знакомства ни с «Поэтикой Достоевского», ни с «девтероканоническими» книгами нет. Что же касается М.М.Бахтина, то он «Поэтику сюжета» знал, однако упомянул ее (Personalia, № 12) только для того, чтобы никак с ней не соотноситься и считать ее проходящей по другому ведомству «дологического мышления». Встреча-невстреча этих философов культуры в той сфере, где ни житейская случайность, ни личная воля роли не играют, показана в упомянутой работе И.Протопоповой, Personalia, № 79.

[37] Библиография, № 96. И еще много лет книга не могла найти себе издателя, как не находит его, к сожалению, в США давно завершенное исследование Н.Перлиной.

дернизма мы способны, мне кажется, поклониться вере Фрейденберг в науку, в серьезность и бескорыстную плодотворность интеллектуального усилия, что для ученых первой половины века было хоть и оспариваемой, но нормой. Фрейденберг писала о сальвационной семантике акта 'слова'[38]. И кажется, верила в нее сама. «Я не рассчитываю ни на некрологи, ни на „воспоминания"; от этого тяжкого банального труда я хочу освободить своих учеников», — писала она в предназначенных для прочтения после ее смерти «Воспоминаниях о самой себе».

* *

Текст настоящей книги составляют три работы — «Введение в теорию античного фольклора. Лекции», «Образ и понятие», «Въезд в Иерусалим на осле», публикуемые по авторизованной машинописи, хранящейся в личном архиве автора.

Первое издание книги было осуществлено в условиях, когда за публикацию надо было «бороться». Помимо различных обстоятельств, которые читатель легко может себе вообразить (а если уже не может — тем лучше), это было время очередного приступа «экономии бумаги». Научным книгам было предписано не превышать 20 печатных листов. И хотя ныне, выгребая из половодья слов, ловишь себя на задумчивой тоске по каким-нибудь ограничениям извне, раз уж их нет внутри, но в то время общий этот аршин пришел в противоречие с желанием редколлегии (резонно полагавшей, что другого случая может вообще не представиться) вместить в книгу как можно больше из неопубликованного. Первоочередным казался «Образ и понятие» — итоговый трактат Фрейденберг. Но он один перекрывал весь объем, притом что его никак нельзя было выдать ни за востоковедение, ни за чистую теорию фольклора. Были добавлены «Лекции по введению в теорию античного фольклора», которые фигурировали в бумагах как «Введение в теорию фольклора», прикрывая книгу с фланга фольклористической серии, а «Въезд в Иерусалим на осле» нес на себе главный груз востоковедческой тематики. Название книги также служило легкой маскировке античности в таинственной «древности». Чтобы вместить все эти тексты в приемлемый объем, обе монографии были существенно, почти на треть, сокращены, и поскольку сокращались не целые главы или разделы, а небольшие фрагменты, книга вся пестрела отточиями в угловых скобках. Это, естественно, раздражало и возмущало читателя, уверенного, что, «как всегда», самое интересное выброшено цензурой или (что то же) озирающимся на нее публикатором. Спустя два десятилетия я проанализировала работу своего внутреннего цензора, потому что, кроме меня, рукопись фактически никто не сокращал, и обнаружила: явную антимарристскую направленность (были сняты серии яфетидологических этимологий и недостоверных марристских лингвистических выкладок, а во «Въезде в Иерусалим на осле» — некоторые ссылки на Марра в тех случаях, когда приводимый материал содержался и у других иссле-

---

[38] См.: Библиография, № 16, 95, с. 135/121 и сл.

дователей), а также известное желание не слишком дразнить Начальство. Так было снято обращение к Прохожему, предваряющее «Образ и понятие» и написанное на листке бумаги даже не пером, а каким-то архаичным орудием — палочкой, обмакнутой в чернила. В выражении «слоеный плехановский пирожок из экономики-общественности-идеологии» я убрала с педантичными отточиями слово «плехановский». И здесь совершалась настоящая работа внутреннего цензора, потому что легкая брезгливость в адрес Плеханова никого бы из Начальства не заинтересовала. Но я-то знала, что написано в мемуарах Фрейденберг! А там написано, что она сначала заинтересовалась марксизмом, но знакомство с трудами Плеханова совершенно ее отвратило. Убрала я и несколько выпадов в адрес марксизма и советской науки[39] Но в основном купюры были совершенно неидеологичными. Не наличие «нелояльности» делало публикации Фрейденберг в 70-е — начале 80-х трудным делом, а само отсутствие выражения этой лояльности. Фрейденберг писала публикуемые здесь монографии не для того, чтобы их при жизни напечатать. Так она писала и мемуары. Это тексты принципиально загробные, что особенно важно, конечно, для мемуаров и отличает их от большинства существующих произведений этого жанра. Единственный человек, который должен был прочесть монографии (мемуары, разумеется, остались в рукописном виде), — машинистка, и хотя это была «своя» машинистка, архивные материалы хранят свидетельства страха перед чужими глазами. О.М.Фрейденберг подменила в переданной машинистке рукописи некоторые слова, чтобы затем, получив перепечатку, от руки заменить их на правильные. Например, машинисткой напечатано возражение *идеализму,* а от руки он заменен на *материализм,* и возражение переадресовано в противоположную сторону[40] Любопытны рукописное зачеркивание нейтрального *испанца* и замена его на опасно прозрачного *кавказца* в соседстве с немцем и сербом в пассаже из «Лекций»: «Сейчас эпоха, которая берет уже на себя смелость упразднять единство культуры и даже единство биологического процесса — и только на том основании, что в одной комнате нити от марионеток держит кавказец [в рукописи *испанец.* — *Н.Б.*], а в другой — немец или серб» (писались эти строки в период борьбы с «кликой Тито», отсюда, вероятно, и последний «кукловод»).

В настоящем издании все изъятия восстановлены, текст печатается полностью, хотя об иных купюрах, касающихся яфетической этимологии, стоило бы пожалеть[41] Включив в полный текст настоящего изда-

---

[39] Например, в «Образе и понятии»: «Конкретное мышление так и получило впоследствии название чувственного или даже эмоционального (например, в марксистской логике, незнакомой с достижениями новой науки о первобытном мышлении, с этнографией и научной фольклористикой)».

[40] «Вопреки тому, что говорит диалектический [в рукописи идеализм. *Н.Б.*] материализм, форма не может быть оторвана от содержания и содержание не может предшествовать форме и быть ведущим его началом; вопреки тому, что говорил Марр, морфология не есть семантика».

[41] Интересно, что сомнительные или произвольные сопоставления лингвистического материала Фрейденберг, как правило, сопровождает ссылкой на неко-

ния анклавы марровской лингвистической невнятицы, мы снабдили их краткими комментариями, написанными С.А.Старостиным в качестве противоядия от возможного «соблазна» читателей без соответствующей лингвистической подготовки.

В целом стиль автора, его речевая манера, с одной стороны, индивидуальная, а с другой — несущая на себе отпечаток времени и устаревшей сегодня нормы, оставлены без изменений. В первом издании приведение орфографии и пунктуации к современной норме было более ригористичным, нежели во втором; здесь мы вернулись к некоторым формам, передающим аромат времени или отражающим индивидуальную интонацию (например, «точней», «верней», «скорей», «ретор», а не «точнее» и т.д., и «ритор»); восстановлены некоторые другие особенности письма и дикции, которые, хотя и не были преобладающими в текстах Фрейденберг 40-х годов, тем не менее явно обогащали их ритмические и стилистические возможности. «Матерьяльный» звучит иначе, чем «материальный», хотя объяснить эту разницу очень трудно, ведь она заключена в коннотативной связи с уже покинувшими этот мир носителями соответствующей орфоэпии и орфографии. Были исправлены очевидные погрешности типа «опускают руку вниз или вверх», а также различные lapsus calami или memoriae, неизбежные во всякой рукописи, никем «посторонним» при жизни автора не прочитанной.

Большую трудность представил вопрос о различных способах выделения языкового материала, значения слова, мифологической семантики обычными и так называемыми «марровскими», одинарными кавычками, которые используются сегодня в языкознании для выделения лингвистической семантики. В рукописях единой системы употребления этих знаков нет. В авторском экземпляре «Образа и понятия» во всех случаях используются только обычные кавычки, а в «Лекциях» и во «Въезде в Иерусалим» «марровскими» кавычками выделяется в основном мифологический образ, лишь условно обозначаемый тем или иным словом. Таким образом, одно и то же слово может быть подано курсивом как языковая материя, в «марровских» кавычках как мифологический образ (в отдельных случаях как языковая семантика), в обычных кавычках для того или иного типа выделения и без кавычек как освоенное в данном тексте понятие (или как перевод приведенного тут же латинского или греческого слова). Однако провести безупречно непротиворечивую систему в употреблении кавычек и другого выделения языкового материала в тексте О.М.Фрейденберг и в примечаниях едва ли удалось (в примечаниях С.А.Старостина марровские кавычки используются исключительно для передачи языковой семантики).

торую очевидность. По таким отсылкам к легкости и очевидности можно сразу опознать материал, взятый на веру у Марра: «Если не прибегать к лингвистике, но взять ряд слов в их готовом виде, как они функционируют в античных языках, то вскроются глубокие смысловые связи. Это слова с основой на di-da-de (θε)... Повторяю, и не прибегая к лингвистике, можно заметить, что все эти слова приводят к единству образов день—бог—небо». «Сразу видно, что слова pateo — pater — patens (*открытый*) очень близки, как и основы par — pat... «Термин 'heros' легко сопоставляется в античных языках с такими словами, как...» (далее следует один из самых фантастических рядов. — *Н.Б.*).

По сравнению с первым изданием был существенно дополнен комментарий. Он расширен в большой мере за счет реконструкции «аппарата», который сделал бы сам автор, не будь у первой книги жанра «лекций», а у второй — судьбы, описанной в обращении к потомкам («а потому я писала на память»). Может быть, он не так уж и нужен этой книге. Однако я не смогла противостоять вызову, содержащемуся в статье С.В.Поляковой[42] Обе монографии, опубликованные в «Мифе и литературе древности», С.В.Полякова объявила лежащими вне сферы научной критики: «Отношение к ним — дело веры, а не анализа». Этот суровый приговор обосновывается так: «Оба эти труда резко отличаются от работ более раннего времени, содержавших материал, обосновывающий положения автора, полностью лишены ссылок на предшественников, так что затруднительно оказывается разграничение принадлежавшего самой Фрейденберг и ее предшественникам. Изложение ведется без привлечения фактов, на основании которых сделаны выводы, и похоже по стилю на тезисы». Поскольку «материалом», «фактами», работы Фрейденберг полны до краев, я поняла эти упреки как упреки в отсутствии соответствующих отсылок, аппарата, наподобие того, что сопровождал высокоценимую С.В.Поляковой «Поэтику сюжета и жанра». Я убеждена, что «аппарат» — необходимый атрибут научности, но не смысл ее; его может составить и другой человек, вот я, как могла, и составила, потому что это дело техники и времени, а не принципа. Вопрос о предшественниках более принципиален: научная мысль живет тысячами связей с предшественниками и современниками, вне их она действительно теряет свое качество научности. Но они существуют, эти связи, как для «Лекций», так и для «Образа и понятия». По мнению С.В.Поляковой, «Лекции» представляют собою расширенную модификацию раздела «Поэтики сюжета и жанра», который описывает «систему мировоззренческих значимостей, превращающихся впоследствии в античную литературу». Если это так, то ссылки на предшественников — см. в «Поэтике сюжета и жанра». Только и всего. Естественным мне кажется и то, что в «Образе и понятии» оппоненты предстают, как правило, без имен, в обобщенном виде. Это работа полемическая и новаторская в главной своей идее непроизвольного рождения художественного образа в результате гносеологического сдвига, в результате понятийного прочтения мифа, была для Фрейденберг итоговой, «посмертной». Конкретные фамилии в такой ситуации уже не имеют большого значения: автор сослан из научного сообщества в домашнее заточение, социальное отступает, и ближе понимание того, что все умы сольются в один. Безымянный.

* * *

Я рада воспользоваться случаем выразить мою благодарность С.Ю.Неклюдову, Е.М.Мелетинскому и Вяч.Вс.Иванову (Москва—Лос-Анджелес), которые на протяжении всех этих десятилетий содействовали публикациям О.М.Фрейденберг в России и за рубежом; Кевину М.

[42] Personalia, № 88, с. 372.

Моссу (Миддлбери, США), чья работа в нашем совместном комментарии к выполненному им переводу «Образа и понятия» (установление ряда цитат из античных авторов) была частично использована в настоящем издании; С.А.Старостину, взявшему на себя труд прокомментировать лингвистические фрагменты рукописи; С.С.Цельникеру, бывшему редактором первого издания и инициатором второго уже как руководитель издательства; М.Ю.Сорокиной, которая подготовила описание архива и библиографию, а также оказала поистине неоценимую помощь при подготовке рукописи и чтении корректуры; Н.Ю.Костенко, «возвратившей» на место купюры первого издания; Фонду «Культурная инициатива» (Фонд Сороса), выделившему в 1990 г. грант на оргтехнику для работы с архивом О.М.Фрейденберг.

15 января 1998 г. *Н.В.Брагинская*

БИБЛИОГРАФИЯ ОПУБЛИКОВАННЫХ ТРУДОВ О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ

Прижизненные публикации

1. Идея пародии: (набросок к работе). — Сборник статей в честь С.А.Жебелева. Л., 1926, с. 378—396. [Машинопись; хранится в Российской государственной библиотеке в Москве и Российской национальной библиотеке им. М.Е.Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге.]
2. Thamyris. — ЯС. 1927, т. 5, с. 72—81 (см. № 72).
3. Сюжетная семантика «Одиссеи». — ЯЛ. 1929, т. 4, с. 59—74 (см. № 70).
4. Евангелие — один из видов греческого романа. — Атеист. 1930, № 59, декабрь, с. 129—147 [Примечание: «Экстракт работы „Греческий роман как деяния и страсти" публично защищенной 14 ноября 1924 г в Научно-исследовательском институте сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при Ленинградском государственном университете».]
5. Терсит. — ЯС. 1930, т. 6, с. 231—253.
6. Три сюжета или семантика одного. — ЯЛ. 1930, т. 5, с. 33—60 (см. № 16, 54).
7. Миф об Иосифе Прекрасном. — ЯЛ. 1932, т. 8, с. 137—158 (см. № 85).
8. Слепец над обрывом. — ЯЛ. 1932, т. 8, с. 229—244 (см. № 87).
9. Сюжет Тристана и Исольды в мифологемах эгейского отрезка Средиземноморья. — Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афреврази: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л. 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР 2), с. 91—114 (см. № 71).
10. Целевая установка коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольды. — Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афреврази: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л., 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР 2), с. 1—16 (см. № 69).

Фольклор у Аристофана («Тесмофориазусы»). — Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Сб. статей. Л. 1934, с. 549—560 (см. № 73).

12. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы (тезисы к докторской диссертации). Л. 1935. 15 с.
13. Из до-гомеровской семантики: I 'Друг' — 'Другой' — 'Дружина' — Академия наук СССР академику Н.Я.Марру. XLV М.—Л.,1935, с. 381—392 (см. № 76).
14. Проблема греческого литературного языка. — Советское языкознание. Л. 1935, т. 1, с. 5—29.
15. К семантике фольклорных собственных имен. 'Makkus' и 'Maria' — Советское языкознание. Л. 1936, т. 2. с. 3—20.
16. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936. 454 с. [В приложении: Три сюжета или семантика одного (с. 335—361), см. № 4. 54.] (см. № 95).

17. Об основном характере греческой литературы. — 120 лет ЛГУ Научная сессия, посвященная 120-летней годовщине со дня основания университета (1819—1939). 16—20 апреля 1939 г. Тезисы докладов. Л., 1939, с. 124—125.
18. Об основном характере греческой литературы. — Уч. зап. ЛГУ № 60. Сер. филол. наук. 1940, вып. 6. Доклады по филологии, посвященные 120—летней годовщине ЛГУ (1819—1939), с. 32—50.
19. Предисловие. — Уч. зап. ЛГУ № 63. Сер. филол. наук. 1941, вып. 7, с. 2.
20. Проблема греческого фольклорного языка. — Уч. зап. ЛГУ № 63. Сер. филол. наук. 1941, вып. 7, с. 41—69.
21. «Характеры» Теофраста. — Уч. зап. ЛГУ № 63. Сер. филол. наук. 1941, вып. 7, с. 129—141.
22. Кафедра классической филологии. [Отчет за 1940 г.] — Отчет о деятельности ЛГУ за 1940 г. Научно—иссл. работа. Л. 1941, с. 157—158.
23. Происхождение литературной интриги. — Научная сессия ЛГУ 1945 г. (16—30 ноября 1945 г.). Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1945, с. 28—29.
24. О жанре древней аттической комедии. — Научный бюллетень ЛГУ 1946, № 9, с. 33—35.
25. Орестейя в Одиссее. — Научный бюллетень ЛГУ 1946, № 6, с. 18—21.
26. Происхождение греческой лирики. — Научная сессия ЛГУ 1946 г. Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1946, с. 21—23.
27. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ Секция филол. наук. Л., 1946, с. 101—113. [Примечание: «Экстракт работы о гомеровских сравнениях, написанной в октябре—декабре 1941 г. в Ленинграде».] (см. № 74).
28. [Вступление (без заглавия) к разделу «Фрагменты»]. — Орбели Р.А. Исследования и изыскания. Материалы к истории подводного труда с древнейших времен до наших дней. М.—Л., 1947, с. 277—278.
29. К вопросу о происхождении греческой метрики. — Уч. зап. ЛГУ № 90. Сер. филол. наук. 1948, вып. 13, с. 290—320.
30. О социальном факторе в образовании греческой литературы. — Научная сессия ЛГУ 1948 г. Тезисы докладов по секции филол. наук. Л., 1948, с. 51—53.
31. Сафо. — Доклады и сообщения Филологического института ЛГУ Вып. I. Л., 1949, с. 190—198. [Примечание: «Резюме исследования, главы которого были зачитаны на научной сессии, посвященной пятнадцатилетию кафедры классической филологии 23 апреля 1947 г. и на научной сессии Ленинградского университета 11 ноября 1947 г. (см. ВДИ. 1947 № 4, с. 140 и Программу научной сессии ЛГУ 1947, с. 18)»].
32. [Общая ред. и предисл.]: Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936. 343 с.
33. [Отв. ред.]: Уч. зап. ЛГУ № 63. Сер. филол. наук. 1941, вып. 7, 176 с.
34. [Отв. ред.]: Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1946. 496 с.

Посмертные публикации

35. Происхождение литературной интриги. Публ. Ю.М.Лотмана. — ТЗС. 1973, 6, с. 497—512. [Примечание: «Сообщение, сделанное на научной сессии Лен. Университета 19 ноября 1945 г. Оно представляет собой эксцерпт из монографии „Паллиата“»].
36. Происхождение пародии. Публ. Ю.М.Лотмана. — ТЗС. 1973, 6, с. 490—497. [Примечание: «Черновик моей первой опубликованной статьи (под названием „Идея пародии“ в машинописном сборнике в честь С.А.Жебелева в 1926 г.). Ей предшествовал этюд, еще в 1923 г., „Смех комедии“, который я зачитывала студенткой в семинарии у проф. Жебелева»] (см. № 40, 86).

37 Что такое эсхатология? Публ. Ю.М.Лотмана. — ТЗС. 1973, 6, с. 512—514. [Примечание: «Резюме трех глав из „Композиции Трудов и Дней Гезиода“»].

38. Происхождение греческой лирики. Предисл. Е.Мелетинского и Н.Брагинской. — Вопросы литературы. 1973, № 11, с. 101—123 (см. № 75).

39. Семантика первой вещи. [Подг текста, примеч. Н.В.Брагинской (автор публикации не указан)]. — Декоративное искусство СССР 1976, № 12, с. 16—22 [фрагменты из «Введения в теорию античного фольклора» (см. № 42)].

40. The Origin of Parody Ed. and transl. H. Baran. — Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. White Plains: International Arts and Sciences Press, 1976, с. 269—283 (см. № 36, 86).

41. Миф и литература древности. Сост. подг текста, коммент. и посл. Н.В.Брагинской. М.. Наука: Глав. ред. вост. лит—ры, 1978 (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»), 605 с. [Введение в теорию античного фольклора (лекции) — с. 9—169; Образ и понятие — с. 173—487; Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) — с. 491—531].

42. Введение в теорию античного фольклора (лекции). — См. № 41, с. 9—169.

43. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии). — См. № 41, с. 491—531

44. Образ и понятие. — См. № 41, с. 173—487 (см. № 96).

45. Семантика архитектуры вертепного театра (Фрагменты доклада О.М.Фрейденберг, прочитанного в Академии материальной культуры 20 мая 1926 года). [Подг текста], научн. аппарат Н.В.Брагинской. — Декоративное искусство СССР 1978, № 2, с. 41—44 [фрагменты статьи «Семантика постройки кукольного театра»] (см. № 60, 68).

46. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг Под ред. и с коммент Э.Моссмана. N.Y.—L.. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1981. 379 с. (см. № 47—48, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 81, 88).

47 The Correspondence of Boris Pasternak and Olga Freidenberg. 1910—1954. Comp. ed., intro. E. Mossman. Transl. E. Mossman and M. Wettlin. N.Y.—L.. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1982 (см. № 46, 48, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 81, 88).

48. The Correspondence of Boris Pasternak and Olga Freidenberg. 1910—1954. Comp., ed. intro. E. Mossman. Transl. E. Mossman and M. Wettlin. L.. Secker and Warburg, 1982. 365 с. (см. № 46, 47, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 81, 88).

49. Будет ли московский Нюрнберг? (Из записок 1946—1948). [Публ. Ю.М.Каган]. — Синтаксис. Р., 1986, vol. 16, с. 149—163 (см. № 52, 78, 80).

50. B.Pasternak. O.Freidenberg. Briefwechsel 1910—1954. Übs. R. Tietze. Fisher Verlag, 1986 (см. № 46—48, 53, 55, 63, 64, 66, 81, 88).

51. Методология одного мотива. [Подг. текста, примеч. Н.В.Брагинской (автор публикации не указан)]. — ТЗС. 1987, 20, с. 120—130. [Примечание: «Читано в Яфетическом институте 21 марта 1926 г.»].

52. Осада человека. Публ. К.Невельского [Ю.М.Каган]. — Минувшее: Исторический альманах. Р Atheneum, 1987, вып. 3, с. 9—44 (см. № 49, 78, 80).

53. B.Pasternak. O.Freidenberg. Correspondance 1910—1954. Trad. M. Aucouturier. P Gallimard, 1987 (см. № 46—48, 50, 55, 63, 64, 66, 81, 88).

54. Three Plots or The Semantics of One: Shakespeare's «The Taming of the Shrew». Transl. A. Shukman and H. Willetts. — Russian Poetics in Translation. 1987, vol. 5, с. 30—51 (см. № 6, 16).

55. Борис Пастернак — Ольга Фрейденберг. Письма и воспоминания. Предисл. публ. и сост. Е.В.Пастернак, Е.Б.Пастернака, Н.В.Брагинской. — Дружба народов. 1988, № 7—10 [№ 7, с. 201—224; № 8, с. 237—261, № 9, с. 235—256; № 10, с. 232—242] (см. № 46—48, 50, 53, 63, 64, 66, 81, 88).

56. Из наследия О.М.Фрейденберг Воспоминания о Н.Я.Марре. Предисл. И.М.Дьяконова. Публ. и примеч. Н.В.Брагинской. — Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.. Наука: Глав. ред. вост лит-ры, 1988, с. 181—204. [Примечание: «Читала на кафедре классической филологии Ленинградского Университета 23 декабря 1937 г.»] (см. № 77).
57 Миф и театр. Сост., научно—текст. подг. предисл. и примеч. Н.В.Брагинской. М.. ГИТИС, 1988. 132 с. [Семантика постройки кукольного театра— с. 13—35; Паллиата [фрагменты из монографии] — с. 36—73; Комическое до комедии (к проблеме возникновения категории качества) — с. 74—127].
58. Комическое до комедии (к проблеме возникновения категории качества). См. № 57, с. 74—127 (см. № 90).
59. Паллиата [фрагменты из монографии]. — См. № 57, с. 36—73.
60. Семантика постройки кукольного театра. — См. № 57, с. 13—35 (см. № 45, 68).
61. Система литературного сюжета. Подг текста Н.В.Брагинской. — Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.. Наука, 1988, с. 216—237
62. «Эйрена» Аристофана. Публ. и введ. Н.В.Брагинской. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.. Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1988, с. 224—236.
63. Boris Pasternak en Olga Freidenberg. Contradans in brieven. 1910—1954. Samenstelling en inleiding E. Mossman. Vertaling en noten K. Warmenhoven. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers, 1988. 459 c. (см. № 46—48, 50, 53, 55, 64, 66, 81, 88).
64. Переписка Бориса Пастернака. Вст. ст. Л.Я. Гинзбург Сост. подг текстов и коммент. Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернака. М.. Худож. лит-ра, 1990. [Переписка О.М.Фрейденберг и Б.Л.Пастернака — с. 19—296] (см. № 46—48, 50, 53, 55, 63, 66, 81, 88).
65. Утопия [главы из монографии «Композиция Трудов и Дней Гезиода»]. Публ. предисл. и примеч. Н.В.Брагинской. — Вопросы философии. 1990, № 5, с. 148—167
66. B.Pasternak. Sommer 1912. Briefe aus Marburg. Vorwort, Zusammenstellung, kommentar und Übertragung aus dem Russischen von S. Dorzweiler. Blaue Hörner Verlag: Marburg, 1990. 173 c. [7 писем за 1912 г.] (см. № 46—48, 50, 53, 63, 64, 81, 88).
67 Ol'ga Mikhailovna Freidenberg [Selected Translations]. Guest ed. N.Perlina. — Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. [Part I]. Winter 1990—1991, vol. 27, № 1, Part II. Summer 1991, vol. 27, № 3.
68. The Architectural Semantics of the Vertep Theater. — См. № 67, [Part I], c. 41—53 (см. № 45, 60).
69. The Main Goals Used in the Collective Study of the Plot of Tristan and Iseult. См. № 67, [Part I], c. 54—66 (см. № 10).
70. The Plot Semantics of the Odyssey. — См. № 67, [Part I], c. 22—32 (см. № 3).
71. The Plot of Tristan and Iseult in the Mythologems of the Aegean Region of the Mediterranean Sea. — См. № 67, [Part I], c. 67—87 (см. № 9).
72. Thamyris. — См. № 67, [Part I], c. 33—40 (см. № 2).
73. Folklore in Aristophanes: «Thesmophoriazusae». — См. № 67, Part II, c. 50—60 (см. № 11).
74. The Origin of the Epic Simile: On material from the Iliad. — См. № 67, Part II, c. 20—37 (см. № 27).
75. The Origin of the Greek Lyric. Intro. Meletinskii E. Braginskaia N. — См. № 67, Part II, c. 6—19 (см. № 38).
76. Pre-Homeric Semantics. — См. № 67, Part II, c. 38—49 (см. № 12).
77 Recollections of N.Ja. Marr. — См. № 67, Part II, c. 61—83 (см. № 56).

78. Осада человека. Публ. К.Невельского [Ю.М.Каган]. — Минувшее: Исторический альманах. Москва: Прогресс—Феникс, 1991, вып. 3, с. 9—44 (см. № 49, 52, 80).
79. Университетские годы. Предисл. публ. и коммент. Н.В.Брагинской. — Человек. 1991, № 3, с. 145—156.
80. Человеческая природа отменялась (1942). — Час пик. 1991, 11 февраля, № 6 (51), с. 15 (см. № 49, 52, 78).
81. [Письма Б.Л.Пастернаку]. — Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Письма. М.. Худож. лит-ра, 1992 (см. № 46—48, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 88).
82. Фр[агмент] I. Сафо. Публ. и предисл. Н.В.Брагинской. — Новый круг (Киев). 1992, № 2, с. 142—148.
83. До-Аристофанова семантика. Сюжетът «Птици». Публ. Н.В.Брагинской. Пер. на болг. Ф.Бадалановой. — Български фолклор. 1993, кн. 2, с. 39—47 [имеется библиография прижизненных и посмертных изданий О.М.Фрейденберг].
84. Лившиц-царь. Публ. М.Сорокиной; посл. Н.В.Брагинской. — НЛО. 1993, № 6, с. 100—105.
85. Миф об Иосифе Прекрасном. [Публ. М.Каганской]. — Страницы. Иерусалим, 1993, № 2, с. 92—105 (см. № 7).
86. Происхождение пародии. — Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология. Сост. О.Б.Кушлина. М.: Высшая школа, 1993, с. 392—404 (см. № 35, 40).
87 Слепец над обрывом. [Публ. М.Каганской]. — Страницы. Иерусалим, 1993, № 2, с. 83—91 (см. № 8).
88. ניגון בקרח מכתבי בוריס פסטרנק ואלגה פריידנברג 1910—1954 הוצאת שוקן ירושלים
תל-אביב—בעריכת אלם מוסמן 1994

[«Музыка во льду». Письма Бориса Пастернака и Ольги Фрейденберг. 1910—1954 — Под ред. Э.Моссмана. Пер. с англ. О.Пеледа, сверил с рус. оригиналом М. Дорчинский, послесл. Д. Сегала. Иерусалим—Тель-Авив: Шокен, 1994] (см. № 46—48, 50, 53, 55, 63, 64, 66, 81).
89. Вступление к греческому роману. Публ. и посл. И.А.Протопоповой. — Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М.Бахтина (Витебск). 1995, № 4, с. 78—85.
90. Комическое до комедии. Подг текста и коммент. Н.В.Брагинской. — Фолклорен еротикон. София, 1995, т. 2, с. 35—98 (см. № 56).
91. О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках (Из служебного дневника). Публ. и коммент. Н.В.Брагинской. — Одиссей: Человек в истории. 1995: Представления о власти. М.. Наука, 1995, с. 272—297
92. Паллиата. Глава 21. — Лотмановский сборник. 1. М.. Иц-Гарант, 1995, с. 714—718.
93. Этюды по семантологии литературных форм. 1. Παρακλαυσίθυρον. Предисл. посл. Н.В.Брагинской — Лотмановский сборник. 1. М.. Иц-Гарант, 1995, с. 704—713.
94. Игра в кости. Подг текста, примеч. и посл. Н.В.Брагинской. — Arbor mundi. М. 1996, вып. 4, с. 163—172.
95. Поэтика сюжета и жанра. Подг текста и общ. ред. предварение и посл. Н.В.Брагинской; [ред. науч.-справ. апп.-та М.Ю.Сорокиной и А.Р.Потемкина]. М.: Лабиринт, 1997 448 с. (см. № 16).
96. Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature. Ed. and annot. by Kevin M. Moss & Nina V Braginskaia. Transl. from the Russian Kevin M. Moss. Foreword by V V.Ivanov. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997 (Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics. Vol. 2). 492 с. (см. № 44).

Personalia

1. Жебелев С.А. Апостол Павел и его послания. Пг. 1922, с. 51, примеч. 1.
2. Марр Н.Я. Расселение языков и народов и вопрос о прародине турецких языков. — Под знаменем марксизма. 1927, № 6, с. 18—60
3. Обзор докладов в подсекции материалистической лингвистики за II и III кварталы 1928/29 г. — Вестник Коммунистической Академии. 1929, кн. 34, с. 244—245.
4. Червяк К. Весілля мерців: Спроба соціологічно пояснити обряди ініціяції. Харьков, 1930, с. 6, 116.
5. Azadovski M. The Science of Folklore in the USSR. — VOKS: Ethnography, Folklore and Archaeology in the USSR. 1933, vol. 4 с. 57—58.
6. Schlauch M. [реферат «Тристана и Исольды»]. — Romanic Reviews. 1933, t.XIV, № 1 (January—March), с. 37—41.
7. Первая женщина — доктор литературоведения. — Красная газета. 1935. 10 июня [без подписи].
8. Лейтейзен Ц. Вредная галиматья. — Известия. 1936. 21 сентября [рец. на: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л. 1936].
9. Т.Н. Теофраст и другие. — Красная новь. 1936, кн. 5, с. 238 [рец. на: Античные теории языка и стиля. Под ред. О.М.Фрейденберг. Л., 1936].
10. Т.Н. Этот слепец Гомер!.. — Красная новь. 1936, кн. 7, с. 271 [рец. на: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л. 1936].
11. Соколов Ю.М. Русский фольклор. М.. Учпедгиз, 1938, с. 115.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит-ра, 1965, с. 63.
13. Гринбаум Н.С. Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар). Кишинев, 1973, с. 12—13 и сл.
14. Лотман Ю.М. О.М.Фрейденберг как исследователь культуры. — ТЗС. 1973, 6, с. 482—486 [здесь же список печатных и печатно засвидетельствованных работ О.М.Фрейденберг (№ 1—45), список неопубликованных статей (№ 1—33) и монографий (№ I—X)].
15. Мелетинский Е., Брагинская Н. От мифа к лирике: [Предисл. к публ. «О.Фрейденберг. Происхождение греческой лирики»]. — Вопросы литературы. 1973, № 11, с. 101—103.
16. Брагинская Н.В. О.М.Фрейденберг — Краткая литературная энциклопедия. Т 8. М.: Сов. энциклопедия, 1975, стлб. 141—142.
17. Брагинская Н.В. Проблемы фольклористики и мифологии в трудах О.М.Фрейденберг. — Вестник древней истории. 1975, № 3, с.181—189.
18. Иванов Вяч. Вс. Очерки истории семиотики в СССР М.: Наука, 1975, 34 сл., 48 сл. и др.
19. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1976, с. 119, 121, 123, 134, 136—141, 143, 144, 147, 152, 155, 160, 168, 381—382.
20. Lotman Iu. M. O.M.Freidenberg as a Student of Culture. — Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. White Plains: International Arts and Sciences Press, 1976, с. 257—268.
21. Брагинская Н.В. От составителя. — Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1978 (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»), с. 568—575.
22. Иванов Вяч. Вс. [Рец. на]: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности (М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1978). — Народы Азии и Африки. 1979, № 6, с. 217—224.
23. Цивьян Т.В. [Рец. на]: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности (Сост., подг. текста, коммент. и посл. Н.В.Брагинской. М., 1978). — ИАН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1981, т. 40, № 2, с. 174—178.

24. Моссман Э. Предисловие. — Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. Под ред. и с коммент. Э.Моссмана. N.Y.—L.. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1981, с. V—VII.
25. Чертков Л. Брат и сестра, поэт и ученый. — Континент. München, 1981, № 30, с. 403—407
26. Эткинд Е. Торжество духа. — Русская мысль. Париж. 1981. 3 сентября.
27 Blake P Blood Relatives. — Time. 1982. August 9, с. 72—73.
28. Brady Ch. A. Letters Reveal Real Pasternak. — The Buffalo News. 1982. August 15.
29. Hingley R. Cousin Boris. — Spectator. 1982. September 11, с. 22—23.
30. Hughes Raevsky O. [Рец. на: Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. Под ред. и с коммент. Э. Моссмана. N.Y.—L.: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1981]. — Russian Review. 1982 (January), vol. 41, с. 106—107
31. Jacobson D. The Urge to Survive. — Times Lit. Supplement. 1982. October, с. 1053.
32. Leonard J. Books of the Times. — The New York Times. 1982. June 23.
33. Massie S. Boris and Olga: Transcending family ties. — Philadelphia Inquirer. 1982. July 25, с. 5.
34. Muchnic H. Two Lives Caught in History. — The New York Times Book Review. 1982. June 27
35. Пропп В.Я. Русская сказка. Л.: Изд—во ЛГУ, 1984, с. 167—169.
36. Moss K.M. Olga Mikhailovna Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context. A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. 1984. 303 с.
37 Брагинская Н.В. О работе О.М.Фрейденберг «Система литературного сюжета». — Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 272—283.
38. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986, с. 8—10.
39. Брагинская Н.В. Анализ литературных мотивов у О.М.Фрейденберг — ТЗС. 1987, 20, с. 115—119.
40. Живым и только до конца [в т.ч. письма Б.Л.Пастернака О.М.Фрейденберг]. Вступ. коммент. и публ. Е.Б.Пастернака. — Огонек. 1987, № 16, с. 26—28.
41. Копржива-Лурье Б.Я. История одной жизни. Р Atheneum, 1987, с. 145—148, 203.
42. Невельский К. [Каган Ю.М.] [Предисл. к публ. глав из воспоминаний О.М.Фрейденберг «Осада человека»]. — Минувшее: Исторический альманах. Р Atheneum, 1987, вып. 3, с. 7—9.
43. Kublik A. Olga M.Freidenberg — od mitu do literatury. — Przeglad Humanistyczny. 1987, № 11, с. 149—162.
44. Брагинская Н.В. Введение [к публ. «О.М.Фрейденберг. „Эйрена" Аристофана»]. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1988, с. 221—223.
45. Брагинская Н.В. О научном наследии О.М. Фрейденберг. — О.М.Фрейденберг. Миф и театр. М.. ГИТИС, 1988, с. 3—12.
46. Брагинская Н.В., Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. [Предисл. к публ.: «Борис Пастернак — Ольга Фрейденберг. Письма и воспоминания»]. — Дружба народов. 1988, № 7, с. 201—208.
47 Дьяконов И.М. По поводу воспоминаний О.М.Фрейденберг о Н.Я.Марре. — Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1988, с. 178—181.
48. Иванов Вяч. Вс. Вводные замечания к статье О.М.Фрейденберг «Система литературного сюжета». — Монтаж: Театр. Искусство. Литература. Кино. М.. Наука, 1988, с. 214—215.

49. Полякова С.В. «Метаморфозы», или «Золотой осел» Апулея. М.: Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1988, с. 12, 82, 91—93, 97
50. Бараш М. Одна частная переписка (Б.Пастернак — О.Фрейденберг). — Континент. München, 1989, № 60, с. 413—419.
51 Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989 (имен. указ).
52. Брагинская Н.В. Предисловие к публикации [О.М.Фрейденберг «Утопия»]. — Вопросы философии. 1990, № 5, с. 141—147
53. Галеркина Б.Л., Чистякова Н.А. К истории советской классической филологии: (О.М.Фрейденберг, 1890—1955). — Вестник ЛГУ Сер. 2. 1990, вып. 4 (№ 23), с. 67—73.
54. Гинзбург Л.Я. Письма Бориса Пастернака. — Переписка Бориса Пастернака. Сост., подг. текстов и коммент. Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернака. М.: Худож. лит-ра, 1990, с. 3—18 [о переписке О.М.Фрейденберг и Б.Л.Пастернака — с. 3—12].
55. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Сост. Л.Бахнов, Л.Воронин. М.: Сов. писатель, 1990 [включены фрагменты переписки Б.Пастернака и О.М.Фрейденберг].
56. Шофман А. «Письма — больше, чем воспоминания». — Вечерняя Казань. 1990. 9 февраля.
57 Drozda M. Письма Б.Л.Пастернака к О.М.Фрейденберг — Поэтика Пастернака — Pasternak's Poetics. Pod. red. A.Majmieskulow. Bydgoszcz, 1990.
58. Perlina N. Ol'ga Freidenberg's Works and Days. — Strumenti critici. 1990, vol. 5. № 2 (Maggio), c. 167—203.
59. Perlina N. From Historical Semantics to the Semantics of Cultural Forms: O.M.Freidenberg's Contribution to Russian Literary Theory. — Ol'ga Mikhailovna Freidenberg [Selected Translations]. Guest ed. N.Perlina. — Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. [Part I]. Winter 1990—1991, vol. 27, № 1, с. 5—21.
60. Wes M.A. Michael Rostovtzeff, Historian in Exile: Russian Roots in an American Context. Stuttgart: Steiner, 1990, c. XXIX—XXXI.
61. Алпатов В.М. История одного мифа. М.. Наука: Глав. ред. вост. лит—ры, 1991, с. 29, 33, 55, 56, 84, 217
62. Брагинская Н.В. Филологический роман: Предварение к запискам Ольги Фрейденберг — Человек. 1991, № 3, с. 134—144.
63. Михайлова О.В. [Рец. на]: Переписка Бориса Пастернака. Вступ. ст. Гинзбург Л.Я. Сост., подг текстов и коммент. Пастернак Е.В., Пастернака Е.Б. М.. Худож. лит-ра, 1990; Рильке Р.—М. Пастернак Б.Л. Цветаева М.И. Письма 1926 года. Подг. текстов, сост., предисл. пер., коммент. Азадовского К.М., Пастернака Е.Б., Пастернак Е.В. М.: Книга, 1990. — Общественные науки в СССР: Реферативный журнал. Сер. 7 Литературоведение. 1991, № 5, с. 151—159.
64. Невельский К. [Каган Ю.М.] [Предисл. к публ. глав из воспоминаний О.М.Фрейденберг «Осада человека»]. — Минувшее: Исторический альманах. Москва: Прогресс-Феникс, 1991, вып. 3, с. 7—9.
65. Meletinskii E. Braginskaia N. From myth to lyric [Intro. to O.M.Freidenberg's «The Origin of the Greek Lyric»]. — Ol'ga Mikhailovna Freidenberg. Part II. Guest ed. N.Perlina. — Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. Summer 1991, vol. 27, № 3, c. 3—5.
66. Moss K. M. Response to N. Perlina «Olga Freidenberg on Myth, Folklore, and Literature». — Slavic Review. 1991 (Summer), vol. 50, № 2, c. 383—384.
67 Perlina N. Olga Freidenberg on Myth, Folklore, and Literature. — Slavic Review. 1991 (Summer), vol. 50, № 2, c. 371—383.

68. Брагинская Н.В. [Предисл. к публ. О.М.Фрейденберг. «Фр[агмент] 1. Сафо»]. — Новый круг (Киев). 1992, № 2, с. 142—143.
69. Гаспаров Б. Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л.Пастернак и О.М.Фрейденберг). — Сборник статей к 70—летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992, с. 366—384.
70. Perlina N. Primeval and Modern Mythologies in the Life of Ol'ga Mikhailovna Freidenberg. — The Russian Review. 1992 (April), vol. 51,№ 2, c. 188—197
71. Брагинская Н.В. Ольга Фрейденберг — Елена Лившиц, или травестия близнечного мифа. [Посл. к публ. «О.М.Фрейденберг. Лившиц—царь»]. — НЛО. 1993, № 6, с. 107—115.
72. Каганская М. О.М.Фрейденберг штрихи к портрету. — Страницы. Иерусалим, 1993, № 2, с. 76—82 (то же на иврите: Ив. Иерусалим, 1995).
73. Galerkina B. [Рец. на]: Ol'ga Mikhailovna Freidenberg [Selected Translations.]. Guest ed. N.Perlina. — Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. [Part I]. Winter 1990—1991, vol. 27, № 1. — The Russian Review. 1994 (July), vol. 53, c. 424—426.
74. Мосс К. Ольга Фрейденберг и марризм. — Вопросы языкознания. 1994, № 5, с. 98—106.
75. Полякова С.В. Из истории генетического метода. — Литературное обозрение. 1994, № 7/8, с. 13—20.
76. Брагинская Н.В. De vita memoriae; Песнь горизонта [Предисл. и посл. к «Этюдам по семантологии литературных форм» и «Паллиате». Глава 21]. Лотмановский сборник. 1. М.. Иц—Гарант, 1995, с. 701—703; 719—731
77 Брагинская Н.В. Siste, viator! (Предисловие к докладу О.М.Фрейденберг «О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках»). — Одиссей: Человек в истории. 1995: Представления о власти. М.. Наука, 1995, с. 244—271
78. Дьяконов И.М. Книга воспоминаний. СПб.. Европейский дом, 1995, с. 319, 358.
79. Протопопова И.А. «Греческий роман» в хронотопе двадцатых. [Посл. к статье О.М.Фрейденберг «Вступление к греческому роману»]. — Диалог Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М.Бахтина (Витебск). 1995, № 4, с. 86—132.
80. Протопопова И.А. Трубочкин Д.В. О.М.Фрейденберг. — Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.. Наука, 1995, с. 565—567
81. Брагинская Н.В. От публикатора. [Посл. к статье О.М.Фрейденберг «Игра в кости»]. — Arbor mundi. М. 1996, вып. 4, с. 171—172.
82. Воробьева Н.Н. Методы исследования архаических культур в трудах О.М.Фрейденберг и В.Я.Проппа. — Исторический ежегодник. Омск: Омск. гос. ун-т, 1996, с. 65—73.
83. Золотоносов М. Книга «Л.Добычин»: романтический финал. — Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. Сост. В.Бахтин. СПб.: Журнал «Звезда», 1996, с. 61—62.
84. Перлина Н. Избирательное сродство: Вчувствование как осмысление духовной истории в творчестве Ольги Фрейденберг и Бориса Пастернака. — Indiana Slavic Studies. 1996, vol. 8, c. 71—98.
85. Тахтаджян С.А. [О статье О.М.Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле»]. — НЛО. 1996, № 15, с. 115—119.
86. Брагинская Н.В. ...Имеют свою судьбу». — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.. Лабиринт, 1997, с. 421—433.
87 Пешков И.В. Риторика мифа в жанре поэтики. — Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.. Лабиринт, 1997, с. 434—445.
88. Полякова С.В. Из истории генетического метода. — Полякова С.В.Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб.: Инапресс, 1997, с. 363—379 (см. № 75).

89. Топорков А.Я. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.. Индрик, 1997, с. 243, 314,. 388, 399, 401.
90. Трубочкин Д.В. Что же думали древние? — Независимая газета. 1997 22 мая, с. 5 [рец. на: «Поэтика сюжета и жанра» (М 1997)].
91. Фрейденберг О.М. — Российская еврейская энциклопедия. М.: Эпос, 1997, т.3, с. 239.
92. Ivanov V V Foreword to: Freidenberg O.M. Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature. Ed. and annot. by Kevin M. Moss & Nina V Braginskaia. Transl. from the Russian by Kevin M. Moss. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997 (Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics. Vol. 2), c. IX—XVI.
93. Moss K.M. Introduction. — Freidenberg O.M. Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature. Ed. and annot. by Kevin M. Moss & Nina V Braginskaia. Transl. from the Russian by K.M.Moss. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997 (Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics. Vol. 2), c. 1—27
94. Perlina N. The Freidenberg-Bakhtin Correlation. — Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics. 1998, vol. 4, № 1, c. 1—15.
95. Протопопова И.А., Трубочкин Д.В. О.М.Фрейденберг. — 500 русских писателей. Энциклопедический словарь (в печати).

Опубликованные библиографии работ О.М.Фрейденберг

Список печатных и печатно засвидетельствованных работ О.М.Фрейденберг (№ 1—45), список неопубликованных статей (№ 1—33) и монографий (№ I—X). Публ. Ю.М.Лотмана. — ТЗС. 1973, 6, с. 486—489.
2. Библиография трудов О.М.Фрейденберг [Прижизненные публикации — № 1—34; Посмертные публикации — № 35—40; Сообщения о прочитанных докладах — № 41—49; Неопубликованные работы — а) Монографии — № 50—61, б) статьи — № 62—85; Personalia — № 1—4.]. Сост. Н.В.Брагинская. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.. Наука: Глав. ред. вост. лит-ры, 1978 (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»), с. 576—580.
3. Bibliography of Works by O.M.Freidenberg. [Works published during Freidenberg's lifetime — № 1—34; Posthumous publications — № 35—50; Personalia; Translations and personalia]. — Ol'ga Mikhailovna Freidenberg: Guest ed. N.Perlina. — Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations. Part II. Summer 1991, vol. 27, № 3, c. 84—89.
4. Библиографски коментар [№ 1—32], посмъртни публикации [№ 33—45], монографии [№ 46—54], статии и студии [№ 55—72], personalia [№ 1—13]. Подг к печати Ф.Бадалановой. — Български фолклор. 1993, кн. 2, с. 40—45.

КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ МАТЕРИАЛОВ ЛИЧНОГО АРХИВА О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ[1]

Научные труды[2]

Монографии

1. **Этюды к «Деяниям Павла и Феклы».** Ч.1 — 1920—1921; Ч.2 — 1925—1936. Автограф, машинопись.

Часть 1.

1. 1920. «Деяния Павла и Феклы (план работы)». 4 л. Автограф; 2. 1920. «Церковная история сказания о св. Фекле». 4 л. Автограф; 3. 1920. «Введение к славянским переводам». 8 л. Автограф; 4. 1920. Θέκλα τις παρθένος. 4 л. Автограф; 5. 1920. «Литература вопроса сказаний о св. Фекле». 1 л. Автограф; 6. 1920. «Мучение святой первомученицы Феклы Прехвальной». 24 л. Автограф с правкой С.А.Жебелева; 7. 1921. «О месте зарождения апокрифа». 9 л. Автограф; 8. 1921. «Хронология». 9 л. Автограф; 9. 1921. «Свидетельство Тертуллиана». 9 л. Автограф с правкой С.А.Жебелева; 10. 1921. «Деяния Павла и Феклы». 71 л. Автограф; 11. 1921. «Деяния Павла и Феклы» (прим. О.М.Фрейденберг: «Перевод с греческого оригинала»). 33 л. Автограф с многочисленной правкой С.А.Жебелева по всему тексту; 12. 1921. «Комментарии к Acta Pauli et Theclae». 105 л. Автограф.

Часть 2:

13. 1925. «Die Genesis des griechischen Romans (Autoreferat)». Машинопись. 22 л., 14. 1927. «Die Handlung — Personen der Acta Pauli et Theclae». Машинопись. 10 л. + 2 л. примечаний (автограф); 15. 1927. «Studien zur Acta Pauli et Theclae». Машинопись. 15 л. 16. 1936. «Из истории греческого литературного языка». Автограф (6 л.) и машинопись (13 л.).

2. **Происхождение греческого романа** (другое название: Греческий роман как деяния и страсти). 1920—1924. Машинопись с авторской правкой. 209 л. Защищена как магистерская диссертация 14 ноября 1924 в ИЛЯЗВ при ЛГУ; к диссертации приложены Curriculam vitae О.М.Фрейденберг и заявление в коллегию ИЛЯЗВ о допуске к защите; экземпляр Библиотеки ЛГУ, изъятый оттуда О.М.Фрейденберг

---

[1] В настоящем описании приводится полный перечень научных работ О.М.Фрейденберг, хранящихся в ее архиве, и выборочно — другие материалы личного фонда. Научное описание архива Фрейденберг — многослойного по составу — находится в стадии работы, в связи с чем в данном кратком описании в ряде случаев приводятся предварительные подсчеты листажа научных работ.

[2] Все научные труды представлены подлинниками.

3. **Семантика сюжета и жанра** (другое название: **Прокрида**; редакция «Поэтики сюжета и жанра» — см. № 6 настоящего описания). 1927—1928 (основной текст закончен в конце 1927 — начале 1928; предисловие датировано 15 сентября 1928). Машинопись с авторской правкой. 303 л.
Структура: Проблема работы; I. Образ и язык его передач; 1. Метафора еды; 2. Метафора соединения; 3. Метафора смерти; 4. Метафора трагического и комического; 5. Метафора закрытия и высоты; II. Сюжет и язык его форм; 1. Метафора персонажа и мотива; 2. Метафора реализма; 3. Метафора эпизма. Намечены 970 номеров примечаний к работе, однако их текст отсутствует.

4. **Проблема греческого романа как жанра страстей и деяний** (2-я редакция «Происхождения греческого романа»). 1929. Машинопись с авторской правкой, примечания — автограф. 216 л.

5. **Хрестоматия по антирелигиозной художественной литературе.** 1931. Машинопись с авторской правкой. 220 л. (предисловие [О.М.Фрейденберг] — 29 л., текст хрестоматии — 191 л.).

6. **Поэтика сюжета и жанра.** [1935—1936]. Отдельные фрагменты машинописи текста с обширной авторской правкой, сохранившиеся на оборотах рукописи «Композиции „Трудов и дней" Гезиода».
Опубл.. см. № 16, 95 Библиографии.

7. **Композиция «Трудов и дней» Гезиода** (другое название: Семантика композиции «Трудов и дней» Гезиода). 1928, 1933—1938. Две редакции текста: 1-я ред. — автограф, 2-я — машинопись с авторской правкой[3]
Структура: Оглавление; Предисловие; [I]. Композиция «Трудов и дней»: Вступление и две Эриды; Миф о Прометее и Пандоре; Пять поколений; Праведность; Труды; Экскурсы: 1. Домострой; 2. Утопия; 3. Мировая гармония; 4. Агрономия; 5. Суеверия; 6. Гномика; 7 Дни; 8. Басня; [II]. Семантика композиции «Трудов и дней»; Приложения: 1. «Эйрена» Аристофана; 2. Семантика ведовства; 3. К происхождению буколики; 4. Сюжет Одиссеи; 5. К генезису греческой элегии; 6. Metabole; 7 Памяти И.Г.Франк-Каменецкого; Указатель.
Частично опубл.: см. № 37, 62, 65 Библиографии.

8. **Происхождение литературного описания.** Не окончено. 1939—1940. Автограф. 114 л.

9. **Лекции по введению в теорию античного фольклора.** 1939—1943. Автограф. Авторизованная машинопись. 354 л.
Частично опубл.. см. № 39, 41, 42 Библиографии, полностью публикуется в настоящем издании.

10. **Гомеровские этюды.** 1941—1949. Авторизованная машинопись. 188 л.
Структура: I. Гомеровские сравнения. II. Комическое до комедии (проблема возникновения категории качества) — опубл.. см. № 57, 58, 90 Библиографии; III. Гомеровский «пример».

11. **Паллиата.** 1945—1946. Авторизованная машинопись. 212 л.
Частично опубл.. см. № 57, 59, 92 Библиографии.

---

[3] Структура данной монографии О.М.Фрейденберг претерпела наибольшие изменения. Окончательный состав и соотношение всех редакций пока не установлены; наиболее устоявшийся — машинописный — текст 2-й редакции монографии составляет 487 л. без учета приложений.

12. **Образ и понятие.** 1945—1954. Авторизованная машинопись. 618 л. Частично опубл.: см. № 41, 44 Библиографии, полностью на англ. яз.: см. № 96 Библиографии, на русском языке полностью публикуется в настоящем издании.

13. **Сафо: к происхождению греческой лирики.** Не окончено. 1946—1947 Авторизованная машинопись. 238 л.

Статьи и доклады

14. **Женитьба Добрыни Никитича**. Студенческий доклад. 1918. Автограф. 4 л. Атриб. автором: «Первый мой студенческий доклад. Прочитан в семинарии по народной словесности проф. Алекс. Корнил. Бороздина весной 1918 года. О.Фрейденберг».

15. **«Электра» у трех трагиков.** Студенческий доклад. [Осень] 1919. Автограф с пометами И.И.Толстого. 103 л.

16. **Вступление к греческому роману** (вариант предисловия к «Греческому роману»). 1922. Авторизованная машинопись. 8 л.
Опубл.: см. № 89 Библиографии.

17. **Этюд к греческому роману.** Статья. [1922]. Автограф. 9 л.

18. **Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии).** Статья. [1923 — не ранее 1936]. Авторизованная машинопись с карандашной правкой. 56 л. (45 л. + 11 л. прим.). Атриб. автором: «В первой редакции я читала этот доклад в 1923 г студенткой в семинарии проф. С.А.Жебелева („Aselliana"), во второй — в Гос. инст. речевой культуры 27 марта 1933 г („Осел — прообраз бога").»
Опубл.. см. № 41, 43 Библиографии.

19. **Крест в могиле.** Статья. 1925. Авторизованная машинопись. 6 л.

20. **Методология одного мотива.** Статья. 1925. Авторизованная машинопись. 14 л. Опубл.: см. № 51 Библиографии.

21. **Происхождение пародии.** Статья. 1925. Авторизованная машинопись. 16 л. Атриб. автором: «Черновик моей первой опубликованной статьи (под названием „**Идея пародии**" в машинописном сборнике в честь С.А.Жебелева в 1926 г.). Ей предшествовал этюд, еще в 1923 г „**Смех комедии**", который я зачитывала студенткой в семинарии у проф. Жебелева».
Опубл.: см. № 36, 40, 86 Библиографии.

22. **Система литературного сюжета.** Статья. 1925. Автограф (фрагменты рукописи (recto). 43 л. + Машинопись. 35 л.
Опубл.. см. № 61 Библиографии.

23. **Идея пародии (набросок к работе).** Статья. 1926. Ксерокопия с экземпляра Сборника статей в честь С.А.Жебелева (Л. 1926), хранящегося в Российской государственной библиотеке в Москве. 10 л.
Опубл.: см. № 1 Библиографии.

24. **Семантика постройки кукольного театра.** Статья. 1926. Авторизованная машинопись с карандашной правкой. 27 л. Атриб. автором: «Доложено в Академии Матерьяльной культуры 20 мая 1926 г.».
Опубл.: см. № 45 (частично), 57, 60, 68 Библиографии.

25. **Учение греков о перевороте.** Тезисы доклада в Ленинградском институте марксизма. 1928. Машинопись. 2 л.

26. **Нужна ли яфетидология литературоведению?** Текст выступления — «установочный доклад». 1931. Автограф. 5 л.

27. **О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках (из служебного дневника).** Доклад. 1931. Авторизованная машинопись с карандашной правкой. 32 л.
Опубл.: см. № 91 Библиографии.

28. **Тезисы контр-доклада [на дискуссии по фольклору].** [1931]. Машинопись с правкой. 2 л.

29. **Что такое фольклор? (контр-доклад к докладу В.М.Жирмунского).** Доклад. [1931]. Авторизованная машинопись с карандашной правкой. 12 л.

30. **До-аристофановская семантика: 1. Сюжет «Птиц».** Статья. 1933. Авторизованная машинопись. 3 л.
Опубл.: см. № 83 Библиографии.

31. **Значение теории Марра для науки об античности.** Доклад. 1933. Авторизованная машинопись. 21 л.

32. **Игра в кости.** Статья. 1933. Авторизованная машинопись. 1933. 11 л.
Опубл.: см. № 94 Библиографии.

33. **«Эйрена» Аристофана.** Статья (из приложений к «Композиции „Трудов и дней“ Гезиода»). 1933. Авторизованная машинопись. 22 л.
Опубл.: см. № 62 Библиографии.

34. **Этюды по семантологии литературных форм. 1. Παρακλαυσίθυρον.** Статья. 1935. Авторизованная машинопись. 12 л.
Опубл.: см. № 93 Библиографии.

35. **Воспоминания о Н.Я.Марре.** Статья. 1936. Авторизованная машинопись с авторской правкой. 1936. 28 л. Атриб. автором: «Читала на кафедре классической филологии Ленинградского университета 23 декабря 1937 г.».
Опубл.: см. № 56, 77 Библиографии.

36. **Настоящий учитель (памяти В.В.Буша).** Статья. 1936. Авторизованная машинопись. 6 л.

37. **Проблема фольклорного языка.** Статья. 1936. Верстка с авторской правкой. 12 л.
В переработанном виде опубл.: см. № 20 Библиографии.

38. **Кафедра классической филологии.** Статья. 1937—1938. Авторизованная машинопись с правкой. 12 л.

39. **Лаборатория Времени (предисловие к сборнику о культурной работе женщин во время осады Ленинграда).** Статья. Не закончено («оборвано»). 1943. Автограф. 9 л.

40. **Расовая теория в свете нового учения о языке.** Статья. 1943. Авторизованная машинопись. 18 л. Атриб. автором: «Читано в Историческом архиве 1 авг 1943 г. в осажденном Ленинграде».

41. **Происхождение литературной интриги.** Статья. 1945. Авторизованная машинопись с карандашной правкой. 33 л. Атриб. автором: «Сообщение, сделан-

ное на научной сессии Лен. Университета 19 ноября 1945 г. Оно представляет собой эксцерпт из монографии „Паллиата"».
Опубл.: см. № 35, а также № 23 Библиографии.

42. **Без заглавия.** Статья. («Не закончено»). 1946. Автограф. 8 л.

43. **«Повесть об Аполлонии Тирском».** Статья. 1946. Авторизованная машинопись с правкой. 6 л.

44. **Происхождение греческой лирики.** Статья. 1946. Авторизованная машинопись. 23 л. Атриб. автором: «Читано на научной сессии Ленинградского Университета 1946 г. (см.: Научная сессия 1946 г. ЛГУ, тезисы докладов по секции филолог. наук. Л., 1946, стр. 21)».
Опубл.: см. № 38, 75 Библиографии, а также № 26.

45. **Из наблюдений над паллиатой.** Статья. 1947 Авторизованная машинопись с правкой. 5 л.

46. **К изучению источников Энгельса. Баховен.** Статья. 1947 Авторизованная машинопись с правкой. 7 л.

47. **Научный самоотчет за 15 лет.** Текст выступления на заседании кафедры классической филологии ЛГУ («не закончено»). 1947 Автограф. 8 л.

48. **Пятнадцать лет.** Статья. 1947 Авторизованная машинопись. 5 л.

49. **Фр[агмент] I. Сафо.** Статья. 1947. Авторизованная машинопись с правкой. 8 л.
Опубл.: см. № 82 Библиографии, а также № 31.

50. **Что такое эсхатология? (к проблеме становления понятий).** Статья. 1947 Авторизованная машинопись с правкой. 6 л. Атриб. автором: «Резюме трех глав неопубликованного исследования „Композиции „Трудов и дней" Гезиода"».
Опубл.: см. № 37 Библиографии.

51. **Греческий литературный процесс.** Лекция О.М.Фрейденберг во 2-м семестре 1947/48 уч. г. Запись С.В.Поляковой. Автограф. 7 л.

52. **Литература как особая форма «освоения мира» (Маркс), его познания и переделки в свете ленинской теории отражения.** Статья. 1949. Авторизованная машинопись. 9 л. Атриб. автором: «Читано на Ленинской научной сессии Ленингр. Университета 9 мая 1949 г.»

53. **По поводу языковедческой дискуссии.** [Текст выступления?]. 1950. Авторизованная машинопись. 3 л.

Программы и конспекты курсов, отзывы о диссертациях

Программы курсов, спецсеминаров и производственной практики студентов, разработанные О.М.Фрейденберг[4]: Введение в изучение греческого литературного языка (1 курс ЛГИЛИ, [начало 1930-х]); Введение в изучение античности (1 курс филол. фак-та ЛГУ, 1937/38 уч. г.); [Основные этапы изучения античных литератур] (3 курс филол. фак-та ЛГУ, 1938/39 уч. г.); Введение в агиографию (филол. фак-т ЛГУ, 1948) и др.

---

[4] Здесь и далее нумерация дел опущена, т.к. выборочно приводимые описания соответствуют не реальным физическим единицам хранения, закрепленным в предварительной описи, а для наглядности объединены по предметно-тематическим группам.

Отзывы О.М.Фрейденберг о диссертациях: С.В.Поляковой «Семантика образности античного исторического эпоса (V в. до н.э. — I в. н.э.)» на соискание ученой степени канд. филол. наук (авторизованная машинопись. 7 апреля 1938 3 л.); О.А.Гутан (получено от семьи О.А.Гутан; машинопись; 28 ноября 1946. 1 л.).

Материалы литературной деятельности О.М.Фрейденберг

Воспоминания

«Пробег жизни. Записки». Ноябрь 1939 — декабрь 1950. Тетради 1—34. Машинопись (копия 1970-х гг.); оригинал (автограф) хранится в Pasternak Trust (Oxford, England). Частично опубл.. № 46—50, 52, 53, 55, 63, 64, 78—80, 88 Библиографии.

Подготовительные материалы к воспоминаниям: «Война. 1941—1944», «После войны. 1944—1951», «После изгнания. 1951—1955» (выписки, письма, стихи, вырезки из газет и т.д.).

Переводы, поэзия и проза

Байрон Д. Плач Тассо. Пер. с англ. Основной текст и варианты перевода (Автограф. [Ноябрь 1919]. 14 л.); О праведнике, распознавшем рыкание нечистого, и о хождениях по мукам одержимой души. Рассказ. (Машинопись. Октябрь 1914. 2 л.); У могилы Тургенева (впечатления). Рассказ (Автограф. 1908. 2 л.); «La Besobrasie». Сатирическая драма. (Автограф. [1906]—1907); «Сон Фрейденберг». Юм. стихотворение. (Автограф. [1932]. 1 л.) и др.

Записные книжки и альбом с записями стихотворений А.Ахматовой, З.Гиппиус, С.Городецкого, В.Маяковского, Д.Минского, Ф.Тютчева и др. прозы, афоризмов, отдельных писем (в т.ч. Б.Пастернаку; гимназическим подругам). На франц., лат. греч. итал. нем. яз. (1907—1923).

Автобиографические документы

«Мои реликвии». Папка с запиской Н.Я.Марра (автограф) во время публичного диспута О.М.Фрейденберг 14 ноября 1924, его письмом от 29 июня 1929; вырезкой из «Красной газеты» (1935. 10 июня) «Первая женщина — доктор литературоведения» (1924 — 1935. 5 л.).

Автобиографии (Автограф, машинопись. 1932—1949. 8 л.); списки и хронологии научных трудов, включая устные сообщения и доклады (Автограф, машинопись. [1929—1954]. 67 л.).

Записные книжки (Автограф. [1902 — 1940-е]. 4 кн.). Содержание: «Список книг, которые следует мне прочесть» (1903—04); Выписки из читанного: Г.Мопассан, Н.Г Чернышевский, О.Бальзак, Л.Н.Толстой (1907); списки посещавшихся спектаклей и концертов (1907/08, 1908/09, 1909/10); афоризмы и гномы (1908—1910, 1912 и др. вплоть до 1925); расходные записи поездки в Москву и на Иматру (1910, 1911); «Моя библиотека»; «Расписание уроков», расписание экзаменов (апрель 1907); «Мои баллы»; «Какие я перенесла болезни»; «Что я видела в театре»; «Семейная хроника» (рождения и именины), адреса подруг и т.п.

Биографические материалы

Свидетельство одесского городового раввина о записи рождения О.М.Фрейденберг в метрической книге о родившихся евреях г. Одессы и удостоверение Коломенского районного местного отдела записей актов гражданского состояния г. Петрограда о дате, месте рождения и родителях О.М.Фрейденберг (1900—1919. 5 л.).

Удостоверения и свидетельства о работе сестрой милосердия в городском лазарете Ончуковых, лазарете кружка Е.М.Гедда (1915—1918. 10 л.).

Свидетельство на жительство в Петрограде по 23 марта 1917 г (23 сентября 1916 г 1 л.).

Записи курсов лекций в Петроградском университете (Автограф. 1918—1919. 101 л. В т.ч.: Бороздин А.К. К истории литературных школ; взгляд на народную поэзию — июнь—август 1918; Толстой И.И. Гомер и гомеровский вопрос — март 1919; История античной драмы — апрель, июль 1919; Крачковский И.Ю. Вводный курс по истории арабской культуры — октябрь—декабрь 1918 и др.).

Свидетельство об окончании «классического отделения бывш. Историко-филологического факультета» Петроградского университета (24 марта 1923 г. 8 л.).

Билет Биржи труда, расчетные и трудовая книжки (1923—1951. 78 л.).

Удостоверения Коллегии ИЛЯЗВ о признании права на самостоятельную научно-учебную работу, ГИРК о защите диссертации «Происхождение греческого романа» и выдаче квалификационного свидетельства об этом (1925—1933. 8 л.); справки о штатной работе в ИЛЯЗВ, ГИРК, ЛНИЯ в 1925—1937 гг. (1937—1950. 7 л.).

Удостоверение, выданное Яфетическим институтом АН СССР, о командировке в г Москву для доклада в Коммунистической Академии (25 апреля 1929. 3 л.).

Выписка из приказа по ЛИФЛИ (от 1 июня 1934 г.) об установлении на языковедческом отделении института кафедры классических языков (зав. О.М.Фрейденберг) (1 л.).

Выписки из протоколов Высшей Аттестационной Комиссии (ВАК): от 15 марта 1935 об утверждении О.М.Фрейденберг вр. и. о. профессора по кафедре классических языков ЛИФЛИ с обязательством защитить докторскую диссертацию в годичный срок (1 л.); от 23 ноября и 3 декабря 1935 об утверждении О.М.Фрейденберг в ученой степени доктора и ученом звании действительного члена Научно-исследовательского института языкознания (5 л.).

Удостоверения и справки, выданные А.О. и О.М.Фрейденберг в связи с эвакуацией из г Ленинграда, о работе в Центральном государственном историческом архиве (г Ленинград), в том числе руководителем группы по подготовке сборника «Культурная работа женщин в условиях блокады Ленинграда» (1942—1950. 22 л.).

Диплом доктора филологических наук (решение ВАК от 23 ноября 1935), аттестат профессора по кафедре «классическая филология» (решение ВАК от 15 октября 1949), выписка из протокола ВАК об утверждении в ученом звании профессора (1945—1946. 26 л.).

Завещания (3 редакции. 30 ноября 1949 — 14 ноября 1953. 11 л.).

Уведомление Министерства социального обеспечения РСФСР о назначении О.М.Фрейденберг персональной пенсии «работника науки» с 27 августа 1951, др. документы по выплате пенсии (1951—1954. 3 л.).

Свидетельство о смерти (7 июля 1955. 2 л.).

Материалы по научной и научно-организационной деятельности О.М.Фрейденберг

Издательский договор и переписка с акционерным издательским обществом «Безбожник», Соцэкгизом, Государственным издательством художественной литературы о публикации монографии «Проблема греческого романа как жанра страстей и деяний» и статьи-экстракта монографии в журнале «Атеист» (1930—1931 9 л.).

Пятилетние учебные планы кафедры (отделения) классических языков Ленинградского института философии, литературы и истории, ЛГУ (17 вариантов) с пометами О.М.Фрейденберг (1932—1938. 31 л.).

Характеристики и отзывы о научно-организационной и общественной деятельности О.М.Фрейденберг, данные локальным бюро Секции научных работников и бюро коллектива ВКП(б) ГИРК и ЛГУ ([1932]—1951. 10 л.).

Отношения Оргкомитета АН СССР по проведению юбилея Н.Я.Марра, Института языка и мышления АН СССР, ЛНИЯ о подготовке книг и статей, посвященных Н.Я.Марру (1933—1937 5 л.).

Переписка с издательством ЛГУ, журналом «Литературный критик» об издании научных трудов, в т.ч. «Композиции „Трудов и дней" Гезиода» (1933—1941 7 л.).

Записи научного и научно-организационного характера (в т.ч. списки кафедры классических языков ЛГУ, распределение педагогической нагрузки на кафедре, темы семинаров и курсовых, отдельные записи об А.Н.Веселовском, Г.Узенере, М.Миллере и др. (1937 — [1940]. 22 л.).

План подготовки аспирантов по классической филологии, списки литературы и тем курсовых и дипломных работ для студентов-классиков, экзаменационные билеты по истории греческой литературы; план работы кафедры классической филологии на 2-й семестр 1948/49 уч. г и др. ([не ранее 1939] — 1950. 13 л.).

Заявление министру высшего образования СССР С.В.Кафтанову о переоформлении ученого звания «действительного члена» на ученое звание «профессор» и приложения к нему (16 апреля — [не ранее 11 мая] 1949. 9 л.).

Хозяйственно-имущественные и бытовые документы

Ордер на квартиру (по адресу: ул. Плеханова, д. 37, кв. 4), карточки на дополнительную площадь, разрешение на установку радиоточки и др. (1941 — 1952. 13 л.).

Продовольственные карточки (ноябрь 1947 4 л.).

Температурные листы к истории болезни О.М.Фрейденберг (10 мая — 11 июня [1955]. 2 л.).

Акт-опись ценностей, хранившихся в квартире О.М.Фрейденберг (20 июля 1955 40 л. (разорванные листы).

Письма О.М.Фрейденберг

Бархударову С.Г (1 п.), Боровскому Я.М. (1 п.), Воеводской М.В. (1 п.), Галеркиной Б.Л. (1 п.), Гутан О.А. (6 п.), Лившиц Е.С. (70 п.), Михайлову (Фрейденбергу) А.М. (брату) (1 п.), Никольской (в зам. Орбели) О.В. (18 п.), Орбели Р.А. (1 п.), Пастернаку Л.О. (1 п.), Поляковой С.В. (1 п.), Фрейденберг А.О. (матери) (24 п.), Фрейденбергу М.Ф. (отцу) (3 п.).

Письма к О.М.Фрейденберг[5]

Азадовского М.К. (2 п.), Балухатого С. (1 п.), Болтуновой-Амиранашвили А.И. (1 п.), Боровского Я.М. (1 п.), Гринбаума Н.С. (2 п.), Жебелева С.А. (4 п.), Каждана А.П. (1 п.), Каракулакова В.В. (1 п.), Лурье С.Я. (1 п.), Мещанинова И.И. (1 п.), Моревой (в зам. Вулих) Н.В. (1 п.), Поляковой С.В. (1 п.), Толстого И.И. (4 п.), Франк-Каменецкого И.Г. (1 п.), Фрейденберга М.Ф. (41 п.) и др.

Отзывы о научных трудах О.М.Фрейденберг

Акад. Марра Н.Я. (15 февраля 1930); акад. Жебелева С.А. (на докторскую диссертацию О.М.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра». 21 апреля 1935).

Материалы отца, Михаила Федоровича (Филипповича) Фрейденберга, и о нем[6]

Литературные и научные труды: Второй полет над морем. Очерк (Фотокопия. 1881. 4 л. Опубл.. Маяк. 1891 № 30. С. 463, 465, 466); Описание наборной буквоотливной машины (Авториз. машинопись. [Не позднее 2 июня 1908]. 31 л.); Двадцать пять лет цензорской опеки. Воспоминания (Машинопись с автор. правкой. [Не позднее января 1913]. 113 л. Не опубл.); Первый драматический театр в Евпатории. Воспоминания (Машинопись. б/д. 52 л. Не опубл.).

Письма: Михайлову (Фрейденбергу) А.М. сыну (1 п.), Фрейденберг А.О., жене (1 п.).

Опись личного архива М.Ф.Фрейденберга, составленная О.М.Фрейденберг и направленная в Комиссию по истории техники АН СССР (25 ноября 1949 2 л.).

Список патентов и рукописей М.Ф.Фрейденберга, составленный О.М.Фрейденберг, для передачи в Центральный музей связи им. А.С.Попова ([1949]. 2 л.).

Фотографии О.М.Фрейденберг, ее семьи и друзей

---

[5] Изначально в архиве О.М.Фрейденберг находилась также переписка с Б.Л.Пастернаком и несколько писем Л.О.Пастернака, ныне хранящиеся в семье поэта.

[6] В архиве находятся также немногочисленные материалы А.М.Фрейденберга (Михайлова), брата О.М.Фрейденберг и ее матери — А.О.Фрейденберг (урожд. Пастернак); коллекция документов, полученных из семьи ученицы Фрейденберг — Ольги Александровны Гутан (в т.ч. подборка писем О.М.Фрейденберг О.А.Гутан, подготовленная А.С.Гутаном, и др.), а также ряд материалов Р.Р.Орбели, связанных с судьбой семьи и архива О.М.Фрейденберг и публикацией ее научного наследия. Архив О.М.Фрейденберг постоянно пополняется копиями документальных материалов из частных и государственных российских и зарубежных архивов.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАИМК	Государственная Академия истории материальной культуры
ГИРК	Государственный институт речевой культуры
ДАН	Доклады Российской Академии наук. Пг.—Л.
ЖМНП	Журнал министерства народного просвещения. СПб.
ИАН СССР	Известия Академии наук СССР. М.—Л.
ИЛЯЗВ	Научно-исследовательский институт сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока
ИРАН	Известия Российской Академии наук. Пг.—Л.
ЛГУ	Ленинградский государственный университет
ЛИФЛИ	Ленинградский институт истории, философии, лингвистики и литературы
ЛНИЯ	Ленинградский научно-исследовательский институт языкознания
НЛО	Новое литературное обозрение. М.
ОГН	Отделение гуманитарных наук
ОРЯС	Отделение русского языка и словесности имп. Академии наук
ПЭРЯТ	По этапам развития яфетической теории. Сборник статей. Л.
ТЗС	Труды по знаковым системам. Тарту («Ученые записки Тартуского государственного университета»)
Фасмер М.	Этимологический словарь.— *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М., 1964; Т. 2. М., 1967
ЯЛ	Язык и литература. Л.
ЯС	Яфетический сборник. Пг.-Л.
Abel	Orphica. Rec. E. Abel. Leipzig—Prague, 1885
ARW	Archiv für Religionswissenschaften. Wien
ASGW	Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der kgl. Säcksischen Gesellschaft der Wissenschaften. Lpz.
Bergk	Poetae Lyrici Graeci. Rec. Th. Bergk. Vol. 1—3. Lipsiae, 1866—1882
CAF	*Kock T.* Comicorum Atticorum Fragmenta. Vol. 1—3. Lpz., 1880—1888
CGF Kaibel	*Kaibel G.* Comicorum Graecorum Fragmenta. Vol. I. B. 1899
Chantraine	*Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Vol. 1—4. P., 1968—1974
Diels —	Die Fragmente der Vorsokratiker griechish und deutsch, von H.Diels. 4. Aufl. Bd. 1—3. B., 1922

Diels—Kranz —	Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch, von H.Diels hrsg. von W. Kranz. 6. Aufl. Bd. 1—3, Dublin—Zürich, 1966—1967
Diehl, Anth. L. Gr.	Anthologia Lyrica Graeca ed. Er. Diehl. Fasc. I—III. Lpz., 1949
Dindorf	Aristides ex recensione Guillielmi Dindorfii. Vol. I. Lpz., 1829 (repr. Hildesheim, 1964)
FCG Meinecke	Fragmenta Comicorum Graecorum ed. A. Meinecke. Vol. I—V B., 1839—1851
FGH Jacoby	Die Fragmente der Griechischen Historiker von Felix Jacoby. B., 1923—1958
Frisk	*Frisk H.* Griechisches etymologisches Wörterbuch. Bd. I—II. Heidelberg, 1954—1972
IG	Inscriptiones Graecae
Kern	Orphicorum fragmenta colligit Otto Kern. Berolini, 1922
Lobel—Page	*Lobel E., Page D.L.* Poetarum Lesbiorum fragmenta, Oxf., 1968
Migne	Patrologiae Graecae Cursus Completus. Series Graeca; Series Latina, ed. J.P. Migne
Page LGS	Lyrica Graeca Selecta ed. D.L.Page, Oxf., 1968
Page PMG	Poetae Melici Graeci ed. D.L. Page, Oxf., 1974
RE	Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, begonnen von G.Wissowa, hrsg. von W.Kroll. Stuttgart, 1897
Sandbach, 1967	Plutarchus. Moralia ed. F.H. Sandbach. Vol. VII. Lipsiae, 1967
Sandbach, 1972	Menandri Reliquiae selectae ed. F.H.Sandbach. Oxf., 1972
SBAW	Sitzungsberichte der philos.-histor. Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien
SIG	*Dittenberger C.F.W.* Sylloge Inscriptionum Graecarum. Vol. I—IV Lipsiae, 1915—1924
Stallbaum	Eustathii archiepiscopi Thessaloniensis Commentarii ad Homeri Iliadem ed. G.Stallbaum. Vol. 1—2. Lpz., 1825—1826.
Snell—Maehler	Pindari carmina cum fragmentis post B.Snell ed. H.Maehler. Vol. I—II. Lipsiae, 1971—1989
Walde	Lateinisches etymologisches Wörterbuch von A.Walde — J.Hofmann. Bd. I—II. Heidelberg, 1938—1954
Valk	Eustathii archiepiscopi Thessaloniensis Commentarii ad Homeri Iliadem ed. Van der Valk M. Vol. 1—4. Leiden, 1971—1987
West IEG	Iambi et Elegi Graeci ed. M.L.West. Vol. I—II. Oxf., 1972
WP	Walde A. Vergleichendes Würterbuch der indogermanischen Sprachen. Hrsg. u. bearb. von J.Pokorny. Bd. 1—3. B.—Lpz., 1927—1932
WZUR	Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe
ZNW	Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentum. Giessen

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* В указатель включены названия праздников и обрядов, а также мифических локусов; географические названия включаются в указатель, если о том или ином городе, реке, горе говорится не как о реальном месте, а как о мифическом, «полуперсонифицированном».

СОДЕРЖАНИЕ